المركز القومى للترجمة

جيل ليبوفيتسكى
جان سيرو

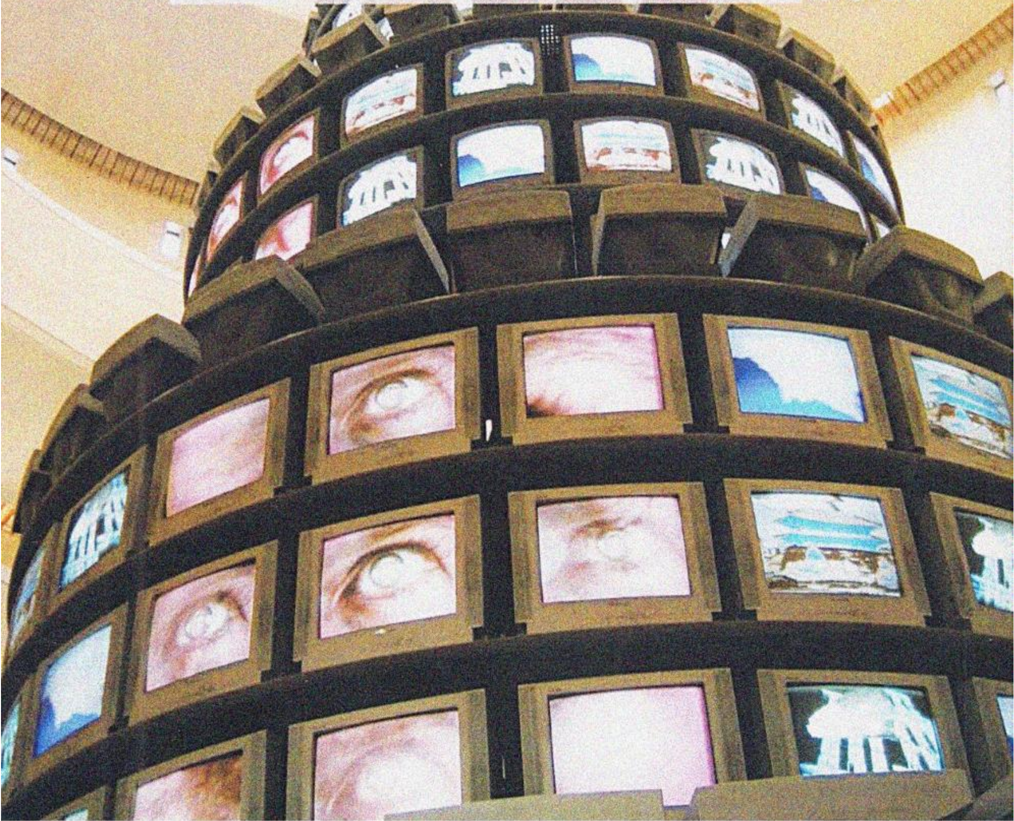
شاشة العالم

ثقافة - وسائل إعلام وسينما فى عصر الحداثة الفائقة

ترجمة وتقديم: راوية صادق

2040

المشروع القومى للترجمة



المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

- العدد: 2040
- شاشة العالم: ثقافة– وسائل إعلام وسينما فى عصر الحداثة الفائقة
- جيل ليبوفيتسكى، وجان سيرو
- راوية صادق
- الطبعة الأولى 2012

هذه ترجمة كتاب:

L'ÉCRAN GLOBAL: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne

Par: Gilles Lipovetsky et Jean Serroy

Copyright © 2007 by Éditions du Seuil

Arabic Translation © 2012, National Center for Translation

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا– الجزيرة– القاهرة.   ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤   فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com   Tel: 27354524   Fax: 27354554

شاشة العالم

ثقافة – وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة

تأليف : جيل ليبوفيتسكى
وجان سيرو
ترجمة وتقديم : راوية صادق

2012

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ليبوفيتسكى، جيل .
شاشة العالم: ثقافة – وسائل إعلام وسينما فى عصر الحداثة الفائقة/ تأليف: جيل ليبوفيتسكى، وجان سيرو، ترجمة وتقديم راوية صادق
ط ١، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢
٣٥٢ ص، ٢٤ سم
١ – وسائل الإعلام
٢ – السينما
(أ) سيرو، جان (مؤلف مشارك)
(ب) صادق، راوية (مترجمة ومقدمة)
(جـ) العنوان ٠٠١,٥

رقم الإيداع. ١٩٠٧١ / ٢٠١١
الترقيم الدولى: I.S.B.N- 978- 977- 704 -806 - 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

تقديم: ألعاب فيديو ونُصب تذكارية........................ 9
مقدمة: 13
عصر السينما الجديد....................................... 13
عصور السينما الأربعة..................................... 20
سينما بلا حدود... 26
سينما شاملة، تناول شامل.................................. 30
الجزء الأول : منطق السينما الفائقة 33
الفصل الأول: نحو سينما فائقة............................. 35
فن حديث على صعيد علم الكائن............................. 35
فن استهلاك جماهيري...................................... 38
الوهم الكبير؟.. 47
حداثة جديدة: الفائق...................................... 51
التكنولوجيات – العالية.................................... 53
السينما القادمة.. 56
دوامة التكاليف وانتصار التسويق........................... 59
المستهلك الفائق في السينما................................ 66
فن حديث فائق على نحو نسبى.............................. 70
الفصل الثاني: الصورة – تجاوز............................. 77
سينما– أحاسيس.. 78
الصورة– سرعة... 82
الصورة– غزارة.. 85
الوحوش الجديدة... 88
العنف الألترا.. 91
إكس، كما في جنس... 94

الفصل الثالث: الصورة- إرسال متعدد.. 99
إرسال أحادي الاتجاه 99
عملية تهجين معولمة.. 101
السرد المتعدد.. 106
مضاعفة أعمار الحياة.. 111
رجل، امرأة... 121
أقليات متعددة الجنس.. 126
الفصل الرابع: الصورة – مسافة.................................... 129
سينما السينما... 129
السينما في السينما.. 134
المستوى الثاني في المقدمة 140
الجزء الثاني: أساطير جديدة 145
الفصل الخامس: التسجيلي أو انتقام الأخوين لوميير.............. 147
زحف إمبراطوري... 147
تأمين شامل.. 150
شيء من الرضا التأملي.. 153
الاعتيادي والحميم 155
الرجال بآلة التصوير.. 158
(إعادة) بناء الواقع... 159
نظرة مناضلة/نظرة حميمة.. 161
حقيقي/زائف... 164
الفصل السادس: للذكرى من الفيلم التاريخي إلى سينما النصب التذكاري........... 167
الفيلم التاريخي الأصلي: ماض مضى.................................. 168
الفيلم التاريخي الهوليودي الجديد: حاضر في الماضي............... 172
الفيلم التذكاري: ماض من أجل الحاضر............................... 175
الهوية الفرنسية مثار للتساؤل.. 177
ضد أكاذيب الدولة: تكريم الذكرى الضائعة........................... 180

من معنى التاريخ إلى معنى الذاكرة.. 183
الفصل السابع: مدينة السينما.. 187
علم البيئة وعلم- الخيال: مجالات الخوف الجديدة.............................. 188
السوق: قانون صارم، لكنه القانون.. 193
عنف المبادلات في وسط غير معتدل... 193
طبقات غير عاملة، طبقات خطرة.. 196
الرهان الديمقراطي.. 199
الديمقراطية الأمريكية من الداخل... 199
الامبريالية الأمريكية من الخارج.. 202
حقوق الإنسان وبلقنة العالم... 205
سينما أنا.. 208
إمبراطورية الحواس.. 209
رجال ونساء على حافة أزمة الذات.. 212
الجزء الثالث: كل شاشات العالم 217
الفصل الثامن: من الشاشة الكبيرة إلى الصغيرة............................ 219
مصير الشاشة الصغيرة الأسطوري... 219
أجيال تليفزيونية.. 223
مسلسل الهجوم المضاد.. 228
روح السينما وتليفزيون الواقع... 231
تليفزيون العرض الرياضي.. 236
الفصل التاسع: شاشة إعلان.. 241
دعاية سينما.. 241
سينما- علامة تجارية: إمبراطورية اللوجو.................................... 246
حب الدعاية.. 250
دعاية فائقة.. 255
التجاوز الهادئ.. 256
قليل من متعددات.. 261

المسافة، بشغف.. 265
الفصل العاشر: الشاشة– عالم.. 271
كوكبة اسمها شاشة.. 271
الشاشة الإعلامية.. 275
دولة فيديو المراقبة... 282
شاشة الألعاب.. 287
ألعاب الفيديو وحمى الحياة الثانية...................................... 287
الفيديو كليب، أو نشوة الإطلالة الموسيقية............................ 292
وستكون الشاشة أكبر.. 297
شاشات الوسط المحيط: جو محيط، جو محيط.............................. 299
الشاشة المعبرة... 301
فن الفيديو: من الشخصي إلى التعبير الجماهيري 301
الفن الرقمي: الشاشة التجريبية.. 305
هوس سينمائي: لكل فيلمه.. 308
عن سلطة الشاشة... 312
خاتمة: الرؤيا السينمائية للعالم....................................... 317
يحكى أنه ذات مرة السرد.. 317
العالم باعتباره رؤيا سينمائية.. 322
دليل الأفلام الوارد ذكرها فى الكتاب..................................... 331
ثبت بالأفلام المذكورة... 349

تقديم

ألعاب فيديو ونُصب تذكارية

العنف الألترا

في فيلم فيديو بيني، للمخرج مايكل هانيكه، ينتقل مراهق- محاط بالشاشات ومتخم بالصور- من عالم الافتراضي إلى حقيقة الفعل بقتل فتاة من سنه. لم يعد الافتراضي آلة حرب ضد الرابط الاجتماعي فحسب، بل ضد التجربة المحسوسة أيضا.

أين تبدأ السينما وأين تقف؟ كيف نواصل الفصل الجذري بين أنواع مختلفة عندما لا تستطيع السينما الوجود بدون هذا التوزيع، والتبادل-الفني والتقني. أبدا لم تعرف السينما هزة بهذا الاتساع. فبعد تشييد حداثة السينما؛ نراها تخرج إلى عصر تكاثر وازدهار الشاشات فنتساءل حول علاقتها بالعالم الآخر، وبمجالات الفكر والتعبير الفني المختلفة. فإلى أي مدى تأثرت حياة الإنسان المعاصر بالشاشات والفوتوغرافيا، الإعلانات وألعاب الفيديو والكليب الرقمي والإنترنت، لاسيما بعد أن كفت الشاشة عن أن تكون العنصر الأسمى في هذا المجال.

فى عالم الحداثة الجديدة خلال أقل من نصف قرن:

تضاعفت الشاشات في كل مكان: بدءا بالحاسب الآلي والشخصي ومرورا بالمحمول وآلة التصوير الرقمي وانتهاءً بالإنترنت ونظام تحديد المواقع العالمي.

تكنولوجيات وراثية، رقمنة، أماكن للإنترنت، تدفقات مالية، مدن عملاقة، لكن أيضا إباحية، سلوكيات محفوفة بالمخاطر، ألعاب رياضية قصوى، أداء، حدث، سمنة، إدمان، كل شيء يتضخم. كل شيء يصل إلى حده الأقصى ويصبح مثيرا للدوار، "خارج الحد". لقد انتقلنا من الشاشة -مشهد إلى الشاشة- اتصال، ومن شاشة واحدة إلى شاشة كلية الأبعاد.

زمن آخر، سينما أخرى

رغم إخلاص هوليوود لجمالية شكل السرد الكلاسيكي العظيم، لأفلام النجاح التجاري الساحق، تظل السينما المفرطة الحداثة هي سينما تعدد الأشكال، التهجين، والجمع. فإذا كانت أفلام النجاح التجاري الساحق تحتل مكانا سائدا في اقتصاد السينما، فهي ليست الوحيدة في العالم. فالبديل الآخر لم يعد فيلم المؤلف، بل كل شيء آخر: كل ما هو ليس أفلام النجاح التجاري الساحق. السينما الفائقة فن ترفيهي، لكنها حاملة لتأمل انعكاسي متزايد عن نفسها وعن العالم والفرد.

إن السينما فائقة الحداثة تمقت القليل وتحابى تفاقم بذرة العنف، الذي لم يعد مجرد أحد الموضوعات التى تحابى السينما الراهنة فحسب، بل أسلوب و"جمالية" خالصة للفيلم. وهو عنف موجه للنظر، ويتميز بنمو سرطاني مغرق في المبالغة. فالمشاهد الفائق يريد أن يشعر بانفعالات وصدمات متجددة:الجدة – السرعة- التنوع- الضخامة- الآن- فورا.

قراءة أخرى

ثمة ضرورة لإعادة التساؤل في معنى السرد السينمائي الحالي، وإعادة تفسيره على ضوء الحاضر، وهو أمر نلمحه في أفلام تبدو كأنها حوارات السينما

مع نفسها، تساؤل الفن السابع حول الروابط مع الواقع والصور الغزيرة للعصر، حول العلاقات مع التاريخ ومع تاريخها، -حول خصوصيتها- ومكانها في العالم الذي يصبح افتراضيا. فشاشة الكل لا تؤدي إلى تراجع السينما، بل على النقيض، تساهم في نشر نظرة السينما، ومضاعفة وجود الصورة المتحركة وخلق هوس سينمائي معمم. فالسينما الفائقة هي صورة الرأسمالية الفائقة التي أصبحت عالمية، الموسومة بانعدام المساواة المذهلة، وانتصار *نظام- النجم*، الذي يُطبّق على عدد متزايد من الأنشطة.

يتطلب التفكير في السينما فائقة الحداثة تبصرا عبر سياسي، عبر اجتماعي وعبر وسائل إعلامي يتضمن الصيرورة الفردية في علاقتها بالوجود. فتحليل السينما الجديدة هو تأملها من خلال جملة إنتاجها، أنواعها الثانوية، وملامحها المشتركة بعيدا عن أي تسلسل هرمي جمالي للأعمال. نحن نشهد حاليا خليطا متباينا على حدود مضطربة؛ ومن هنا ضرورة توضيح ما تقوله السينما حول العالم الاجتماعي- الإنساني، كيف يعيد تنظيمه وأيضا كيف تؤثر السينما على مدركات البشر وتعيد تشكيل توقعاتهم. ولأنها ليست نظاما مغلقا وليست انعكاسا خالصا لما هو اجتماعي، ينبغي تفسير السينما الفائقة على نحو شامل، من الداخل ومن الخارج، كمؤثر وكنموذج خيالي.

راوية صادق

مقدمة

عصر السينما الجديد

سواء كانت فنا أو ترفيها، ارتكزت السينما منذ البداية، على جهاز تصوير مبتكر على نحو جذري وحديث: الشاشة. لم يكن المشهد المسرحي أو قماش اللوحة وإنما الشاشة المضيئة، الشاشة الكبيرة. الشاشة التي تجعل الحياة مرئية في الحركة نفسها. على شاشة السينما تألقت الصور المفضلة عن الجمال ونجوم السينما الساحرين، والعوالم الخيالية التي فتنت الجمهور، مثلما لم يسبق لأي عرض آخر في المجتمعات الحديثة. لم تكن الشاشة اختراعا تقنيا مؤسسا للفن السابع فحسب[١]، بل كانت هذا الفضاء السحري الذي عُرضت فيه رغبات وأحلام القرن العشرين. اعتبر القرن العشرون الجديد الشاشة أكثر الفنون الجديدة قدرة على التعبير عنه، لتظل تصاحبه على امتداد أعوامه المائة. وبعدئذ بمائة عام، في عام ١٩٩٥، لن تثير حصيلة عيدها المئوي الخلاف كثيرا: ففن الشاشة الكبيرة سيكون حقا فن القرن العشرين.

خلال النصف الثاني من القرن ظهرت أيضا، تقنيات أخرى لانتشار وتوزيع الصورة، أضافت شاشات أخرى للقماش الأبيض الخاص بالصالات المظلمة. أولا التلفزيون الذي بدأ يدخل البيوت منذ الخمسينيات، ثم تضاعفت شاشات أخرى، على

---

(١) يعود الفضل إلى ريتشيوتوكانودو في استخدام تعبير "الفن السابع" منذ عام ١٩١٠. وهو ناقد إيطالي يكتب باللغة الفرنسية، وداعية متحمس للسينما منذ بداياتها، وأهم حرفي، مع لويس دوللوك، ساهم في الاعتراف بالسينما كفن.

نحو متسارع ومستمر، على امتداد العقود التالية: شاشة الحاسب الآلي، الذي سرعان ما أصبح محمولا وشخصيا. شاشة مفاتيح ألعاب الفيديو. شاشة إنترنت وشاشة شبكة- العالم والمساعدين الرقميين الشخصيين وشاشات التصوير الرقمية وشاشات نظام تحديد المواقع العالمي (GPS). لقد انتقلنا، خلال أقل من نصف قرن، من الشاشة- مشهد إلى الشاشة- اتصال، ومن شاشة- واحدة إلى شاشة الكل. لقد ظلت الشاشة- السينما -لفترة طويلة- هي الفريدة والاستثنائية، لكنها تمتزج الآن بمجرة لانهائية الأبعاد. ها هو عهد شاشة الكون. الشاشة في كل مكان وفي كل لحظة، في المحلات وفي المطارات، في المطاعم وفي البارات، في المترو، في السيارات والطائرات: شاشات بكل الأحجام: شاشة البلازما، شاشة إعلانات خارجية، شاشة مصغرة، الشاشة على الذات والشاشة مع الذات. الشاشة باللمس، شاشة لعمل كل شيء ولرؤية كل شيء. شاشة الفيديو، شاشة منمنمة، شاشة جرافيك، شاشة متجولة وشاشة باللمس: فالقرن الذي يبدأ هو قرن الشاشة الكلية الوجود والمتعددة الأشكال، كوكبية ومتعددة الوسائط الإعلامية(١).

تنشأ عندئذ مجموعة كاملة من المشاكل: ما هي آثار هذا التكاثر للشاشات في مجال العلاقة بالعالم وبالآخرين، والعلاقة بالجسد والأحاسيس؟ أي شكل للحياة الثقافية والديمقراطية يعلنه انتصار الصورة الرقمية؟ أي مصير ينفتح على الفكر وعلى التعبير الفني؟ إلى أين يعاد هيكلة حياة الإنسان المعاصر، عبر هذه الوفرة في الشاشات؟ ينبغي ملاحظة أن: ما يحدث مع عصر الشاشة الشاملة، هو بالفعل، تبدّل ثقافي هائل يزداد تأثيره على مظاهر الإبداع وعلى الوجود نفسه.

---

(١) ما يسميه مؤلفو "قاموس الصور العالي" "عهد التراكم" (Laurent Gervereau (dir),
(Dictionnaire mondial des images, Paris, Editions du Nouveau Monde, 2006

كي نرسم محيط هذا المجال الخاص بالشاشة، وكي ندرك أسلوب العمل ونستخلص منه المعنى، فلا شيء أكثر إضاءة من البدء في تحليل التحولات العميقة التي يسجلها، بالتحديد، الشكل الأصيل والنموذجي للشاشة: السينما. كيف نصف عالم الفن السابع عندما تكف الشاشة عن أن تكون الشاشة الأسمى؟ ماذا عنها في عالم متعدد الشاشات، ماذا عن جمالياتها وتلقيها، بل عن اقتصادها؟ ما موقفها عندما تشاهد أفلامها أساسا خارج الصالات المظلمة[1]. هل تظل السينما مرجعا ثقافيا رئيسيا عندما يتزايد إحلالها، في تقدير الجمهور، بالمسلسلات والأفلام التلفزيونية؟ هل لا يزال هناك -من ناحية أخرى- ما يبرر رسم حدود واضحة بين فيلم السينما وفيلم التليفزيون، عندما يُنظم بنية كثير من الأفلام السينمائية جماليات تلفزيونية ويُخرج بعض الأفلام التلفزيونية سينمائيون مع ممثلين -بل أحيانا- بميزانيات تعادل ميزانية أفلام السينما؟ هذا بالإضافة إلي منافسة كل الصور الأخرى، وكل الشاشات الأخرى: شاشة الإعلانات، شاشات الفيديو والفيديو كليب، والشاشات الرقمية، وشاشات الشبكة العالمية. وبينما تصبح السينما شاشة بين الشاشات الأخرى، هاهي، من ناحية أخرى،في مظهر لم يعد له أي صلة مع ما كانت عليه في الأصل، فتظهر على الشاشة- المصغرة للمحمول، مع إمكانية تثبيت الصورة، وإعادة الشريط، واختيار لغة الدبلجة. والآن أيضا- مع نبذ صالات السينما التقليدية- يتم إنتاج أفلام محددة لا تتعدى ثلاث دقائق، من أجل استهلاك

---

(١) يقضي الفرنسيون ١٢٠٠ ساعة سنويا أمام الشاشة الصغيرة.كانوا يقضون ٧٢ ساعة في المتوسط خلال عام ٢٠٠٢، في مشاهدة أفلام السينما على قنوات التلفزيون الأرضي، بينما لم تمثل ساعات مشاهدة الأفلام في صالات السينما سوى حوالي ٦ ساعات. وفي عام ٢٠٠٦ ذكرت Motion Picture Association أن التحميل غير المشروع على شبكات "الند للند" (peer to peer)تمثل عجزا للصالات يقدر بحوالي ٢ مليار يورو. حول مجمل هذه في جميع هذه القضايا، انظر. Laurent Creton, L'économie du cinéma, Paris, Armand Colin, 2005.

الوجبات السريعة على شاشة رحالة. وأكثر من أي وقت مضى، تطرح مسألة نوع السينما، وهوية سينما معينة.

ثمة سؤال قاس ولا مفر منه: هل تعزف حضارة الشاشة موسيقى وفاة السينما؟ هل هي وفاتها المبرمجة، مثلما تنبأ الذين- بين غروب الأيديولوجيات ونهاية الـ"تاريخ"- يحسبون حساب اختفاءات نهاية القرن؟ فخلال غليان الثمانينيات، لم يكن عدد من المراقبين والسينمائيين واثقا من مستقبل السينما. والحق أنه مع انتشار البث التلفزيوني وظهور شرائط الفيديو، بدأنا نرى فراغ صالات العرض السينمائي وغلق المئات منها. لقد انهار إنتاج الأفلام الطويلة في ألمانيا بريطانيا العظمى وإيطاليا. وأعيد شراء استوديوهات هوليوود بواسطة مستثمرين أجانب وشركات متعددة القوميات، مصدر ربحها الأساسي من خارج السينما. وشهدت الفترة اختفاء صالات الفن التجريبي وانتصار منطق شباك التذاكر و*أفلام النجاح التجاري الساحق* والصيغ المعيارية والآمنة (أفلام الحركة، والأفلام المسلسلة، والأفلام المعادة). والسؤال الحاسم يطرح نفسه: هل تستطيع السينما البقاء على قيد الحياة مع صعود صناعات برامج واستراتيجيات الوسائط المتعددة؟ ماذا يتبقى من الفن السابع عندما تخنق الضرورات التجارية الاعتبارات الأخرى؟ رمز كل هذه التهديدات: في عام ١٩٨٥ يخرج فلليني جينجر *وفريد* على خلفية تليفزيونية منتصرة وموت معلن للسينما.

لنقل صراحة: كتب هذا المؤلف ضد هذه الفكرة الحزينة عن "بَعد السينما"، التي لا تزال تغذي الخطاب النقدي. فالسينما "الحقيقية" ليست وراءنا: فهي لا تكف عن إعادة اختراع نفسها. فالسينما، حتى وهي تواجه تحديات جديدة في الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، تظل فنا ذا حيوية جبارة، فإبداعها لم ينضب معينه. وشاشة الكل ليست قبر السينما: فقد أثبتت -أكثر من أي وقت مضى- قدرتها على الإبداع، التنوع والحيوية.

يشهد على ذلك، أولا، عدد الأفلام المعروضة. ففي عام ٢٠٠٥، فقط أنتجت استوديوهات هوليوود ٦٩٩ فيلما وفرنسا ٢٤٠ فيلما، بينما كانت إسبانيا تنتج١٤٢، وإنجلترا ١٢٤ وألمانيا ١٠٣ وإيطاليا ٩٨. فالانحسار لا يميزنا وإنما تكاثر الأعمال الجديدة: أخرجت هوليوود منذ عام ١٩٧٦، ١٣٨ فيلما "فقط" وخلال عامي ١٩٨٨ -١٩٩٩، ارتفع متوسط عدد الأفلام الطويلة إلى ٣٨٥ فيلم. زاد عدد الأفلام التي توزّع في فرنسا خلال عامي ١٩٩٦ -٢٠٠٥، بنسبة ٣٨ %، بينما بلغت نسبة النسخ الموزعة ١٠٥%. واليوم تطرح استوديوهات فرنسا ضعف عدد الأفلام التي كانت تنتجها منذ عشر سنوات.

هل يخفي الانفجار الكمي أقل درجات التنوع الفيلمي؟ ليس للأمر أي علاقة بالموضوع: فإذا كانت أفلام الميزانيات الضخمة (*أفلام النجاح التجاري الساحق الشهيرة*) تستحوذ على عناوين الصحف، فقد تم تسجيل موجة من أفلام شخصية مميزة منخفضة الميزانية وأثارت حماس الجمهور. *جنس، أكاذيب وفيديو*، *انهيار الإمبراطورية الأمريكية*، *مصير أميلي بولان الأسطوري* و*السيدة سانشاين الصغيرة*: فالقائمة طويلة لهذه الأفلام التي تجد، من الآن فصاعدا، جمهورا عريضا بخروجها عن المسارات الممهدة. *ديفا*، *مقهى بغداد*، *اللعبة الكبرى*، *تنفس وانحراف*: فالسينما المعاصرة تستطيع، من خلال قصص بسيطة، أن تلقى نجاحا جماهيريا مدويا إذا ما أثبتت جرأتها، وخلقت أوضاعا غير نمطية أو أجواء شعرية جديدة. فشركة إنتاج أمريكية مثل مترو جولدن ماير تراهن اليوم بالتحديد على شركات الإنتاج المستقلة التي تمول الأفلام ذات الميزانية المتواضعة، بحجة أن "استوديوهات الإنتاج الكبرى لم تعد تعرف كيف تنتج"(١). ومنذ هذه اللحظة، نجحت السينما المستقلة في الولايات المتحدة -خلال عشرين عاما- في أن تصنع لها مكانا

---

(١) حوار مع هاري سلوان، P.-D.G. de MGM, Le Figaro, 14 octobre 2006

حقيقيا، وتعرض أفلاما بميزانيات صغيرة، تخاطر استوديوهات إنتاج كبرى بتوزيعها أحيانا، وتنجح في تمثيل ثلث إيرادات شباك التذاكر(١).

حتى نجوم السينما (رموز الكمال في السينما) يهربون من سكرات الموت المعلن. "غروب النجوم"، حسبما يقول إدجار موران؟ الحق أن ميزانياتهم تبلغ أرقاما غير مسبوقة؛ وظهور اسمهم في الملصقات من أهم مفاتيح النجاح الجماهيري. فنحن لم ننته بعد من شخصيات نجمات السينما النمطية للعصر الذهبي للسينما. غير أنه ثمة نجاحات باهرة لأفلام بلا نجوم سينمائيين: مثل *مشروع ساحرة بلير*، *السيدة سانشاين الصغيرة* و"حياة الآخرين".

هل ستختفي الأفلام لصالح نوع من السينما التلفزيونية المعممة والمفرمتة؟ الفرضية غير مستبعدة، لكنها تضع نفسها في مواجهة اقتصاد الأنواع الراقية الضخم، الذي يعمل على اختلاف المنتجات وتفردها. لماذا ما هو حقيقي في مكان آخر من عالم التجارة لا يكون حقيقيا في العالم السينمائي؟ الحاصل أن "القانون" الذي يحكمنا لا يؤدي إلى توحيد المقياس مثلما يؤدي إلى تنوع العرض. والواقع أنه لم يكن باستطاعة السينما الحياة والتطور دون أفلام مبتكرة تقوم بدفع الطلب والسوق، وهي تغذي احتياج الجمهور للجِدة. فهل أصبحت القنوات التلفزيونية سيدة اللعبة؟ الواقع أن ما يلوح في الأفق مع تكاثر الشاشات، وشاشات الـــ"ترمينال" (تليفون، الفاكس، ميناتيل أو حاسب آلي تتبادل المعلومات من خلال سيرفير مركزي) والشبكات والمحمول والفيديو بالطلب، يتعلق بـــ "نهاية التليفزيون"(٢) أكثر مما تعلق باختفاء "تليفزيوني" للسينما. ينبغي الطعن في الفكرة التي تقول إن سينما الجمهور العريض لن يمكنها سوى توليد أفلام معوزة، عاجزة عن التأثير في حساسية المشاهدين الأصيلة. فرغم متطلبات العائد والنفوذ المتزايد للسوق تميل

(1)Françoise Benhamou, L'Eco nomie du star-system, Paris, Odile Jacob, 2002, p.277.
(2)Jean-Louis Missika,La Fin de la télévision, Paris, La République des idées/Seuil, 2006.

السينما إلى أن تثري نفسها بخلق أعمال، أنواعها وشخصياتها وسيناريوهاتها أقل "ملائمة" وأكثر تنافرا ولا يمكن توقعها. ولاشك أن بنية *أفلام النجاح التجاري الساحق* ترتكز أيضا على حكايات بسيطة محشوة بمؤثرات خاصة وأحداث "مؤثرة" وعلى التشويق. وصحيح أيضا أن الاستوديوهات الكبرى تستخدم نظم سارية المفعول في أسواق أخرى: مسح منهجي لذوق المشاهدين، والإعلان المكثف والتكيّف مع موضات وأذواق "الهدف"، العروض الخاصة أمام لجنة ممثلة من المشاهدين لاختبار (وربما تعديل) الفيلم قبل عرضه. لكن هذا لا يمنع ظهور عدد من الأفلام المميزة.

تحت وطأة مجتمع يتزايد تجزؤه، أصبحت السينما تهتم من الآن فصاعدا بمشاكل وقضايا استبعدت فيما مضى أو تم معالجتها في قوالب نمطية وتقليدية للغاية. وتزايدت معالجة الأفلام للأطفال والمراهقين، العجائز، والأزواج، والمطلقين، والعزاب، والمثليين، والمثليات، والسود وذوي الإعاقات والمنحرفين وأكثر أنماط الحياة انحرافا يتم معالجتهم لذاتهم، بينما ازداد عدد الأفلام التي تخرجها النساء؛ فشهد النوع التسجيلي حياة ثانية، ولم تعد أفلام الرسوم المتحركة تكتفي بجمهور الصغار فأصبحت تتوجه إلى الكبار؛ وتقوض أفلام أساطير الأمة الكبرى، أساطير البيض وذوي "البشرة الحمراء" ورعاة البقر. ما يلوح هو سينما شاملة متشظية، متعددة الهوية ومتعددة الثقافات. والتأكيد على أن السينما يسودها امتثال موحَد للأعراف هو إعلان لصيغة جاهزة، هي نفسها صيغة جاهزة وممتثلة للأعراف. والحاصل أنه في كل عصور تاريخ السينما انتشرت الأفلام التقليدية والرديئة التي شكلت دائما ثروة الإنتاج الشائع، بجانب روائع الأفلام الأصيلة، الأقل عددا بشكل واضح. كما أن تطور الأفلام الرديئة، المؤثرة بمشاهدها فائقة الإثارة، في وقتنا الحاضر أيضا، وتناولها لشخصيات ملساء؛ أمر غير جديد ولا ينبغي أن يخفي تطور سينما مبتكرة وشخصية ومفاجئة.

لا شيء يبقى إذن من فكرة "موت السينما"؟ رغم أن هذه الفكرة وهمية، لكنها تكشف عن شيء حقيقي، عن واقع جديد مضطرب لا يمكن إنكاره: اختفاء السينما "الكلاسيكية". لم تصبح السينما "شيئا من الماضي": فقد ظهرت، ببساطة، سينما أخرى. كل شيء يشير - في واقع الأمر - إلى أنه منذ نهاية السبعينيات وعلى نحو خاص الثمانينيات، شهد كوكب - السينما قطيعة حقيقية، قطيعة شاملة.

بديهي أنها ليست المرة الأولى التي يتم فيها "تثوير" مبادئ السينما. بل يمكننا القول إن تاريخها قد كتب باستمرار عبر سلسلة من التحولات والتساؤلات. فاختراع السينما الناطقة، والانتقال من الأبيض والأسود إلى الملون، ظهور الشاشة العريضة، والقطيعة في الأساليب التي ميزت الأربعينيات (الواقعية الجديدة) والستينيات (الموجات الجديدة) أعادت تعريف واختراع السينما بعمق. وهذا هو الحال اليوم. غير أن السينما تشهد، أكثر من أي فترة مضت في تاريخها، تبدلا جوهريا يتمثل في تأثيرها في كافة المجالات، في الإنتاج كما في التوزيع، في الاستهلاك وفي جماليات الأفلام. هذه الاضطرابات من الشدة إلى حد السماح بطرح فرضية واقعة نظام تاريخي جديد للسينما، مجرة - سينما جديدة. ليس "نهاية السينما"، وإنما صعود "السينما السوبر".

يصبح من الممكن، على ضوء هذا التحول الجذري، أن نقترح تقسيم تاريخ السينما إلى مراحل، تميزت بأربع لحظات مهمة. ولا يتسع المجال هنا لوصفها بالتفصيل: سنشير فقط إلى الملامح الكبرى في عرض عام للغاية لتسليط الضوء على ما هو على المحك في وقتنا الراهن.

تتوافق المرحلة الأولى مع زمن السينما الصامتة، التي تنقل *بدائية حديثة*. إنها الفتــرة التي تبحث فيها السينما عن هيكل وتعريف فنيين. ولأن السينما كانت

بلا نموذج وارتبطت في الأصل بالمشهد المسرحي المتنقل، كان المسرح في البدء مرجعها من أجل تصوير التمثيليات القصيرة والمشاهد المسرحية الهزلية (فودفيل) الخفيفة، والمشاهد التمثيلية. ثم – وكلما ثبتت أقدامها – اكتشفت السينما طموحات أخرى، وأصبحت أكثر تعقيدا، ولا تخشى من التوجه إلى الرواية. وأخذت تشق طريقها: أداء تعبيري قوي لممثلين يستخدمون التمثيل الصامت المبالغ فيه لتعويض غياب الكلمات؛ أسلوب ميلودرامي عن طيب خاطر؛ وتقنية متفاوتة حتى خلال تطورها. وعبر ديكورات وماكياج مبالغ فيه، وصور تتقافز وتتسارع، بدأ فن يتشكل ويتمكن، من خلال أعماله المهمة، من نمط في التعبير جديد جذريا وقادر على التعبير عن العالم مثلما لم يسبق لأي فن آخر أن عبر عنه حتى الآن. فالحداثة البدائية لا تعني قطعا حداثة سطحية. فمن *تعصب* إلى *ريح*، ومن *ثلاثة أضواء* إلى *الفجر*، من جريفيث إلى سجوستروم، ومن لانج إلى مورنو وروائع التعبيرية، دخلت السينما – وهي فن حديث – حداثة الفن. في هذا الطريق، منحت صورها قيمة من الأيقونة، بخلق شخصية النجم – فالنتينو، ديتريش، جاربو.

تمتد المرحلة الثانية، التي تمثل الحداثة الكلاسيكية، من بداية الثلاثينيات حتى الخمسينيات: إنه عهد الاستديو الذهبي، العصر الذي كانت فيه السينما وسيلة الترفيه الأولى للأمريكان، والذي أصبحت خلاله وسيلة الترفيه الشعبية الأولى في العالم بامتياز. يعود الأمر أولا إلى الثورة التقنية للفيلم الناطق، التي بعد أن قضت فورا على الفيلم الصامت، أجبرت المبدعين، المترددين في بادئ الأمر إزاء ما يخشون أن يصبح مجرد مسرح مصوّر، على السيطرة على هذه اللغة الجديدة وابتكار قواعدها. وساهمت الأبحاث التقنية في إثراء هذه الإمكانيات الجديدة، بدءا بالانتشار الخاص باللون، منذ نهاية الثلاثينيات، وانتهاءً بالشاشات البانوراميه والسينما سكوب، التي ظهرت في بداية الخمسينيات. فهي تشجع وتُلهي الجمهور بفضل معالجة للواقع تجعله مثاليا: "التليفونات البيضاء" للأفلام المؤيدة لموسيليني،

الواقعية الشعرية للسينما الفرنسية، حب أفلاطوني، لغة الممثلين الأدبية. وفي نفس الوقت، تصبح هوليوود مصنعا لأحلام تجلب للجمهور حصته من الخيال، عبر أنواع شرعية. فالنجم، اختراع الاستوديوهات، يبلور كافة الاستيهامات: إلهي، لا يمكن التعرض له مثل جاربو، فحل، لا يمكن تدميره، مثل جون وين. هذه السينما، التي تؤطرها معايير نوعية، ومواضيعية، أخلاقية وجمالية، هي سينما السيناريو، والممثلين المعلن عنهم في الملصق، ومنتجات الاستوديوهات.

تخضع الأفلام، في هذا الإطار، إلى نظام سرد واضح، سلس ومستمر، مدفوع بالشاغل المستمر بمحاكاة للواقع الذي تؤدي إلى مشاركة المشاهد الفورية. ينبغي للعلاقة بين الأحداث أن تبدو تلقائية وتزاوج تسلسلا زمنيا مبسطا يربط الأحداث المتنوعة بعقدة رئيسية. ينتظم الفيلم وفقا لتسلسل منطقي أو متدرج يستبعد الغموض لصالح سرد شفاف. فلا شيء وليد الصدفة، ولا ينبغي لأي شيء أن يبدو سطحيا، غير متماسك أو مشوش، كل شيء منظم ليقود الأحداث نحو الحل النهائي: فالسينما الكلاسيكية ترشد، توجه من منظور واحد كلي المعرّفة لفهم الفيلم. فما تحكيه السينما هو حكاية غائية في المقام الأول. وحتى لو خاطرت تدريجيا ببعض الجرأة – صوت خارج الكادر، فلاش باك– فهي تحرص على استخدام أنماط سرد بسيطة. ولأن السينما تفضل التصوير في الاستديو، فهي تمنح الأولوية للديكور، الذي يولّد مناخ الفيلم. وكي تجسد شخصيات، نفسيتها محددة وداخل إطار محدد، تمنح النصيب الأكبر لنجوم السينما، فشهرتهم إحدى ضمانات شعبية الفيلم. ورغم دور المخرج الأساسي، يظل مجرد ترس في آلة تديرها شركات الإنتاج، التي تستخدمه لخبرته التقنية في المقام الأول: فعليه أن يمحو نفسه ليخدم القراءة الواضحة لحبكة الفيلم. فالسينما الكلاسيكية، المهيكلة للغاية سواء على الصعيد الاقتصادي أو على صعيد الشركات، تتأسس في الثلاثينيات، وتتأكد في النصف

الثاني من العقد، وتقاوم عاصفة الحرب وتظل مخلصة خلال سنوات ما بعد الحرب للمعايير التي حددتها من قبل، التي جعلت منها مرجع السينما الكلاسيكية العظيمة.

تتطور المرحلة الثالثة بين عقدي الخمسينيات- الستينيات والسبعينيات: فهي تصور *حداثة حداثية* و*محررة*. إن الاستقلال الجميل للمبدعين الأقوياء، المتمردون على متطلبات الاستوديوهات، فتح للسينما الطريق. فمنذ الثلاثينيات، شرع جان رينوار في تصوير *الهواء الطلق* مباشرة؛ وفي عام ١٩٤١ زعزع أورسون ويلز مع *المواطن كين* بنية السرد المستمر على نحو جذري: مفكك، مجزأ، لقد ولد أول فيلم حديث على نحو صريح . ظهرت بشائر أخرى مع القطيعة الفنية التي شكلتها - في إيطاليا -، الواقعية الجديدة، سليلة مآسي الحرب إلى حد بعيد. فالعالم قد تغيّر بداهة: ينبغي إيجاد لغة أخرى لتفسيره وتبريره. وسيكون الدور التاريخي للأجيال القادمة أن تقترح طرقا جديدة، في قطيعة مع النمط الكلاسيكي: فمنذ نهاية الخمسينيات، وطوال الستينيات، كانتْ "الموجة الجديدة" في فرنسا، و"السينما الحرة" في إنجلترا، وسينما المعارضة في أوروبا الشرقية، و"السينما الجديدة" في البرازيل، ثم في السبعينيات، الجيل الجديد الذي يوظف هوليوود، هم رأس حربة هذا التحول الراديكالي. لقد جلبوا معهم رؤيا للعالم بعثت فيها حياة جديدة.

هذا ينعكس، في المقام الأول، في القطيعة في الأساليب، التي يعلنها ذئاب الموجة الجديدة الفرنسية بطريقة استفزازية. لقد تم تدمير النظام التقليدي- الممثل في هذه "الجودة الفرنسية"، التي هاجمها تريفو بحدة. من الآن فصاعدا، أصبح المقصود هو القص على نحو مغاير، نبذ ديكتاتورية السيناريو، التصوير في الشارع، وتحطيم المعايير المتفق عليها في المونتاج، والتخلي عن التمثيل المسرحي لنجوم السينما من أجل الأسلوب الطبيعي للممثلين الجدد، وتأسيس إنتاج مستقل. ففي غليان إبداعي لا يخلو من راديكالية فرضت سينما القطيعة هذه الشباب كقيمة،

عبر صور أيقونية من نوع جديد- جيمس دين، مارلون براندو، بلموندو- وفرضت أفلاما تترجم كافة أشكال الفكر المتمرد الذي يزمع التخلص من القيود القديمة. وعلى نحو مواز، أخذت سينما الاستديوهات، وقد انفتحت على عمليات تحليل نفسي أقل تبسيطا، تبحث في تعقيدات النفس العاطفية. ووظفت هوليوود فرويد لصالحها، ويتم تناول الرغبة الجنسية بوضوح، في كوارث العواطف المكبوتة، وفي انفجار الجسد والجنس. لقد فتحت ب. ب (بريجيت باردو) الطريق لهذا الجنس المتحرر، قبل أن تمد مارلين إمبراطوريتها، وقبل أن تسمح سينما الهامش والثقافة المضادة، وهي تطور نفسها في السينما السرية، بكل أشكال الجرأة. فمنذ مطلع الخمسينيات ومرورا بانفجار الاحتجاج في الستينيات، ووصولا إلى الحرية المبدعة لهوليوود الجديدة في السبعينيات، هي نفس حركة التحرر الفني والثقافي التي تتأكد وتتسع، عبر أفلام وعوالم خيالية مختلفة للغاية. فالسينما تصاحب حداثة فردانية جديدة، يجرفها مجتمع الاستهلاك، بقيمه، ومعارضته: سعادة، جنس، شباب، أصالة، لذات، حرية، رفض الأعراف التقليدية والمتشددة. هذه المرحلة الثالثة من السينما، التي تزاوج تقريبا العقود التاريخية لـــ *الثلاثينيات المجيدة*، تتوافق مع الثورة الجديدة للقيم الفردية، وتصاعد المطالب بالاستقلالية الذاتية في الديمقراطيات الليبرالية المتقدمة.

هذه الحداثة التحررية تنفلت من القالب الكلاسيكي، في البدء من خلال سينما تقوم على البحث، إشكالية ومعادية للتقاليد، ثم -على مر الأعوام- من خلال سينما الجمهور العريض التي تستولي، تدريجيا، على جرأتها وجدتها. عبر هذا الطريق تمكن الجيل الجديد، الذي استولى على السلطة في هوليوود في السبعينيات[1]، من

---

(١) انظر، حول هذا الموضوع، انظر مؤلف بيتر بيسكيند المرجعـــي، Le Nouvel Hollywood, Paris, Le cherche midi, 2002, وتحليلات جان-باتيست توريـــه، Le Cinéma américain des années 70, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006

أن يُسجِّل، بطريقته الخاصة، في سياق هذا الهدم السردي والأسلوبي، الذي غير فكر الاستديوهات. مع الفارق المتمثل في أن سينما كوبولا، سبيلبيرج، لوكاس، دي بالما وفريدكين، تضع في المرتبة الأولى رغبة التجديد هذه في خدمة المشهد المذهل والإبهار بأن تلجأ إلى كل التكنولوجيات المتقدمة التي تعمل السينما على تطويرها. هنا تبدأ حقا مرحلة جديدة من تاريخ السينما. وقد عبر سبيلبيرج على نحو جيد ورمزي، عن دين هوليوود الجديدة تجاه الجيل الأوروبي الذي سبقها، عندما قام عام ١٩٧٧ بالبحث لدى تريفو عن مرجعية لإخراج فيلمه *لقاءات من النوع الثالث*. لكن الفيلم نفسه الذي يمتلئ بالإبهار المشهدي المتفاقم والانغماس الحسي، يساهم من الآن في سينما من نوع آخر، ترسم هوليوود طريقها إلى حد بعيد.

والواقع أنه منذ الثمانينيات، بينما حيوية النزعة الفردية والعولمة تقلب نظام العالم، بدأ تشييد المرحلة الرابعة من عمر السينما. نحن نسميها هنا *حداثة فائقة*، تردد صدى الحداثة الجديدة التي تتشكل[١]. والفصول التالية تحرص على عرض بنيتها[٢].

نحن نؤكد أن المرحلة الرابعة من تاريخ السينما ليس لها نفس هيكل المراحل الثلاث الأولى. فبينما هذه الأخيرة قد اتسمت بتجديدات عظمى - لكنها لم تكن تؤثر كل مرة - إلا على مجالات محدودة، انقلبت الآن كافة أبعاد العالم السينمائي (إبداع، إنتاج، ترويج، توزيع، استهلاك) رأسا على عقب في آن. أبدا لم تعرف السينما هزة بهذا الاتساع. فالدورات السابقة شيدت حداثة السينما؛ أما الدورة

---

(١) حول الحداثة من النوع الثاني، Gilles Lipovetsky, Les Temps hyper-modernes, Paris, Grasset, 2004

(٢) من أجل رؤية أكثر تفصيلا لعصر السينما، تتركز حول تحليل الأفلام، Jean Serroy, Entre deux siècles. Vingt ans de cinéma contemporain, Paris, La Martinière; 2006

التي نشهدها حاليًا فهي تجعلها تخرج بوضوح، من عصرها الحديث. هي بداية عهد جديد: فعصرنا يرى مقدمات الفصول الأولى من تاريخ الفن السابع الفائق الحداثة. فعندما لم تعد الثورة في جدول الأعمال، سجلت السينما أكثرالتحولات جذرية في تاريخها.

سينما بلا حدود

يتميز التبّدل فائق الحداثة بتأثيره، في حركة متزامنة وشاملة، على التكنولوجيات ووسائل الإعلام، على الاقتصاد والثقافة، على الاستهلاك والجماليات. وتتبع السينما نفس الفاعلية. ففي اللحظة التي تتأكد فيها الرأسمالية الفائقة والإعلام الفائق والاستهلاك الفائق المعولم بدأت السينما، على وجه التحديد، مهنتها باعتبارها *شاشة شاملة*.

"شاشة شاملة" ينبغي إدراكها بعدة معانٍ تتداخل - فضلا عن ذلك - في عدة مظاهر. فهي تشير - في معناها الأوسع - إلى القوة العالمية الجديدة لمجال الشاشة، إلى الحالة المعممة الخاصة بالشاشة والممكنة بفضل تكنولوجيات المعلومات والاتصالات الجديدة. هاهو زمن شاشة العالم -شاشة الكل- المعاصرة لشبكة الشبكات، لكن أيضا شاشات المراقبة، وشاشات المعلومات، الشاشة للمرح، شاشات خلفية. الفن (الفن الرقمي) والموسيقى (الموسيقى والفيديو)، والألعاب (لعبة فيديو)، الإعلان والحوار، التصوير الفوتوغرافي والمعرفة: لا شيء ينجو تماما من الشباك الرقمية لسيادة الشاشة الجديدة. الحياة كلها، وعلاقاتنا مع العالم ومع الآخرين يتزايد ارتباطها بوسائل الإعلام عبر واجهات عديدة لا تكف الشاشات من خلالها عن التلاقي، والاتصال، والتواصل.

لكن الشاشة الشاملة تعني أيضا حالة سينما العالم في ساعة العولمة الاقتصادية وتدويل الاستثمارات المالية. فرغم عدم جدة حركة رؤوس الأموال الأجنبية على الساحة الهوليوودية، فإن العصر الحالي يمثل نقطة تحول بسبب الكثافة الكبيرة للظاهرة. أولا، أصبح عدد من الشركات الكبرى في هوليوود - خلال العقدين الأخيرين- تحت سيطرة جماعات أوروبية، أسترالية ويابانية ذات منحى عالمي. كما يتزايد تمويل الأفلام الأمريكية برؤوس أموال أجنبية: فمن بين ٣٠ فيلما المعروضة تجاريا عام ٢٠٠١، ٣٢ % منها كانت تدعمها الأموال الدولية. فالأموال الألمانية تمثل١٥-٢٠ ٪ من الخمسة عشر مليار من الدولارات المعبأة لتمويل كافة أفلام استوديوهات هوليوود[١]. فتدفق رؤوس الأموال، على نحو متزايد من اليابان وألمانيا وبريطانيا العظمى وفرنسا، يمول هوليوود من خلال عقود الإنتاج المشترك. فإذا كانت السينما الأمريكية تُصدّر في العالم كله، فمن يُنتجها، وعلى نحو متزايد، هو رؤوس الأموال الدولية[٢]. وفي نفس الوقت، تمول الاستديوهات الكبرى عددا من الأفلام الأوروبية والأسيوية، وتتأهب لاستثمار المزيد أيضا في الإنتاج الفرنسي، إذا ما كانت شروط استثمار شركات الإنتاج ذات رؤوس الأموال الخارج- أوروبية تمنحها حرية العمل[٣]. وفي هذا السياق الدولي لرؤوس الأموال، يمثل تصدير الأفلام أكثر من نصف عائد الاستديوهات الكبرى، "هوليوود الشاملة"[٤]، شاشة عالمية.

(1) Joel Augros, "H' W ' D'", in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), Cinéma contemporain, état des lieux, Paris, L'Harmattan, 2004, p.26

(٢) نفس الحالة الدولية نجدها، من الآن فصاعدا، في أماكن التصوير: فغياب الأماكن المحددة أصبح أكثر تكرارا. فرومانيا، وبلغاريا وبولندا ترحب بالإنتاج الأوروبي فيها، مثل المغرب، التي ترحب أيضابالتصوير الأمريكي. كما يتزايد عدد الأفلام التي يتم تصويرها على الضفة الأخرى من الحدود الكندية، في كولومبياالبريطانية.

(3) Nicole Vulser; "La nouvelle politique des majors. Les studios américains investissent dans le cinéma français", Le Monde, 31 janvier 2007

(4) – Toby Miller et al. Global Hollywood, Londres, British Film Institute, 2001

"شاشة شاملة أيضا، لأن السينما الكوكبية مصنوعة من نماذج *النجاح الساحق* الموحدة وعبر – قومية، وأيضا من المزيج، المتزايد، لعناصر هجين ومتعددة الثقافـــات. هذه السينما، التي تصاحب التحرير المتزايد للتبادل التجاري، لا تكف من جانبها عن إخراج "أشياء" جديدة، وتناول موضوعات جديدة. ويتطابق تحرير الأسواق العالمية مع سينما شاملة تستوعب – دائما – المزيد من مجالات المعنى وتوسع بشكل مستمر حدودها القديمة، وتعمل على تحرير نماذج السرد والشهوة والأعمار والأنواع، والمقبول وغير المقبول. ومثلما يخترق مجال السوق كافة جوانب الوجود أو يكاد، مثلما لم تعد السينما نفسها تستبعد أي نمط من الهوية والخبرة.

إذا كان من الملائم الحديث عن الشاشة الشاملة فذلك أيضا بسبب مصير السينما المذهل، التي فقدت هيمنتها السابقة والتي وهي تواجه التلفزيون وإمبراطورية الإعلام الجديدة، تبدو كنوع من التعبير تجاوزته الشاشات الإلكترونية. غير أنه في اللحظة التي لم تعد فيها السينما وسيلة الإعلام المهيمنة كما كانت من قبل، ينتصر – للمفارقة – جهازها نفسه، ليس المادي بالتأكيد، وإنما الخيالي: ذلك الذي يخص المشهد العظيم، وإخراج الصورة، و*نظام النجوم*. ففي الثقافة فائقة–الحداثة، ما ينبغي تسميته *روح السينما* هو ما يعبر، يروي ويغذي الشاشات الأخرى: أصبحت السينما دائرة مركزها في كل مكان ومحيطها لا مكان. فكلما ازداد منافسو السينما، أو حلت محلها شبكة الويب، التليفزيون، ألعاب الفيديو، العروض الرياضية، كلما ابتلعت جمالياتها الأساسية قطاعات كاملة من ثقافة الشاشة. في الاستعراضات، وفي الألعاب الرياضية، في التليفزيون وفي كل مكان تقريبا نجد الآن روح السينما، تبجيل الكائنات الشهيرة الراسخة في الدماغ والبصري الذي أصبح مشهدا مبهرا. تبدو السينما، التي أصبحت قوتها بلا حدود وأكثر شمولا من عالمها الأصلي والمحدد، مثل مصفوفة لما يتم التعبير عنه خارج ذاتها.

وفيما وراء البرامج السمع- بصرية، استولت روح السينما على الأذواق والسلوك اليومي، فشاشات التليفون الجوال والكاميرا الفيديو نجحت في نشر إيماءة السينما على صعيد الفرد المجهول. فتصوير الفيلم وضبط الإطار، فحص الفيلم، تسجيل حركات الحياة وحياتي:نحن على وشك أن نصبح مخرجين وممثلي سينما ونكاد نقترب من الاحتراف. فالمألوف، والروائي واللحظات الكبرى، الحفلات الموسيقية والعنف نفسه يصورها من يقوم بتمثيلها في حياته الحقيقية. وكلما قل عدد الجمهور الذي يتردد على الصالات المظلمة، كلما زادت الرغبة في التصوير السينمائي، ونرجسية- السينما والترقب للبصري والبصرية الفائقة للعالم وللذات. لم نعد نريد مشاهدة الأفلام "العظيمة" فحسب، بل أفلام لحظات حياة المرء وحياته الآنية أيضا. لا يتعلق الأمر بتراجع السينما، وإنما ببسط روح السينما في قلب *رؤيا سينمائية* شمولية. فشاشة الكل، لا تؤدي إلى تراجع السينما، بل على النقيض، تساهم في نشر نظرة السينما، ومضاعفة وجود الصورة المتحركة وخلق *هوس سينمائي* معمم.

لقد رأت أول دورتين من تاريخ السينما ميلاد وتطور *عبادة- السينما* بين الجماهير. والدورة التالية أدامت هذا النمط من الحالة الانفعالية لكنها تزامنت، في آن، مع عصر *حب سينمائي* ذهبي، تأملي ونخبوي[1]. ودون إلغاء هذين الشكلين من عاطفة الحب السينمائي، شهدت المرحلة الرابعة ظهور علاقة جديدة بالسينما. *هوس السينما* الذي فرض نفسه باعتباره مصفوفة الخيالي لوسائل الإعلام ولليومي، شعائرية البصري الفائق، *سينما سلوك*، رجعة مع أذواق الجمهور الفائق الحداثة. سينما مصنوعة من استهلاك فائق متحرك، وأيضا من ذوق بصري سينمائي معمم

(1) Antoine de Baecque, La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968, Paris, Fayard, 2003.

ومن أنشطة فيديو توزّع وتُرفع على شبكة الإنترنت. العصر الذي يبدأ هو العصر المكرس لسينما بلا حدود، هوس السينما الديمقراطي الخاص بالكل وللكل.

سينما شاملة، تناول شامل

لشاشة شاملة، تناول شامل: فهذا التناول هو الذي يؤسس وينظم التحليلات التالية.

"تنـــاول شامـــل" يتطلب أولا الانفصال عن سلوك عشاقِ السينما الخالصة، أو الموقف الذي يفصل جذريا بين سينما النخبة أو سينما المؤلف والسينما الشعبية أو التجارية. ترتبط هذه المعارضة -على نحو أقل من أي وقت مضى- بأحوال السينما المعاصرة. لم تصمد السينما – مثل تقسيمات أخرى عديدة – أمام الحيوية المتضخمة والمحررةِ للحداثة الفائقة. فتحليل السينما الجديدة هو تأملها من خلال جملة إنتاجها وذلك بإعادة إدخال أنواع ثانوية، وما هو مشترك وما هو تجاري، بعيدا عن أي تسلسل هرمي جمالي للأعمال.كيف نستمر في التمسك بـــ"أعمال كبرى"، بينما السينما لا تكف عن صناعة "صغار"، وأفلام من كافة الأنواع ولأهداف متنوعة؟ وكما في النظام الأسري، دخل كوكب السينما عهد عدم الاستقرار وإعادة تشكيل واسعة النطاق. أفلام مسلسلة، أفلام تليفزيونية، إعلانات تجارية، أفلام الشركات، فيديو كليب، أفلام متناهية القصر، فيديو الهواة، إنه خليط متباين على حدود مضطربة علينا أن نفسره حاليا.

"تناول شامل"، يعني أيضا رفض دراسة السينما باعتبارها نظاما خالصا من العـــلامات المركزية حول ذاتها. نحن نعمل، بالتحديد، ضد الاختزال السميولوجي أو الجمالي للسينما، للخروج من مجال قواعد السينما المغلق، بربطه بما يحتويه.

فالتفكير فـــي السينما الفائقـــة لا يعني إعـــادة البحث في هياكل لغة الفيلم العالمية أو عمل تصنيف خالص للصور، بل في توضيح ما تقوله السينما حول العالم الاجتماعي- الإنساني، كيف يعيد تنظيمها وأيضا كيف تؤثر السينما على مدركات البشر وتعيد تشكيل توقعاتهم. ولأنها ليست نظاما مغلقا ولا انعكاسا خالصا لما هو اجتماعي، ينبغي تفسير السينما الفائقة على نحو شامل - من الداخل ومن الخارج - كمؤثر وكنموذج خيالي. فإذا لم تكن السينما بلا علاقة بالفكر الفلسفي، فلا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن الروابط التي تغذيها السينما مع المجتمع والثقافة، هي أفضل مورد لإدراك وجودها الخاص وصيرورتها النوعية. فبعيدا أيضا عن تناول إطلالي للسينما وأيضا عن النظرة المجزأة (التسلسل الزمني العقدي، دراسات اقتصادية ميكروسكوبية)، أو تناول متناه في الصغر (دراسات الأفلام)، يصبح المقصود تناول سينما العهد الجديد في *اقتصادها العام* الذي نتعرّف فيه على قدرة محوّلة للخيال الثقافي الشامل. اقتصاد سينمائي ثقافي واجتماعي-جمالي، عبر سياسي وأنثروبولوجي في آن.

ما هي السينما في وقت الشاشة الشاملة؟ بينما يتطور عهد الشبكات، لازالت السينما تُقرأ على نحو مجزأ. تجلب العلوم الإنسانية -بالتأكيد- معلومات قيّمة وإضاءات لا غنى عنها، لكن شاغلها المنهجي، الذي يرتبط على نحو وثيق ببنية موضوع محدد، يمنعها من طرح أسئلة جوهرية حول معنى ومكانة السينما الجديدة في مجتمع يتم تنسيقه. نريد ملء هذه الفراغات بأن نحدد لأنفسنا هدفين. أولا فهم النظام غير المسبوق للسينما الذي يصاحب العولمة، ثم موضع السينما ووظيفتها في ثقافة شاشة كل يوم أكثر حضورا في كل مكان.

لكن إذا كان ينبغي للتناول أن يكون شاملا فلماذا ينبغي التأكيد على السينما؟ أليس هذا التوجه متأخرا للغاية، في وقت يرى فيه الفن السابع تراجع أولوياته

القديمة على نحو متزايد، لصالح التليفزيون والإنترنت؟ حقيقة لا يمكن إنكارها: عهد انتصار السينما خلفنا تماما. نحن نعيش زمن تضاعف الشاشات، شاشة العالم الذي لم تعد السينما فيه سوى شاشة بين شاشات أخرى. لكن نهاية مركزيتها "المؤسساتية" لا يعني هبوط تأثيرها "الثقافي"، بل بالعكس. فعندما تفقد السينما تفوقها، يتضاعف تأثيرها الشامل ويفرض نفسه باعتباره عملية صناعة سينما للعالم، *رؤيا الشاشة للكون*، مصنوعة من منظومة من المشهد الضخم، والمشاهير والترفيه. أصبح الفرد في المجتمعات مفرطة الحداثة ينظر إلى العالم كأنه السينما، لأنها تشكل النظارة النظرة غير الواعية التي من خلالها يرى الواقع الذي يعيش فيه. المجال الذى يشكل نظرة شاملة على أكثر جوانب الحياة المعاصرة تنوعا.

من هنا ضرورة تأجيل تحليل تقنيات السينما حول المهنة، بتخليصها من القراءات التي كانت تثيرها عندما كانت تسود عالم الشاشة. التفكير في السينما اليوم أصبح، على نحو متزايد هو التفكير في عالم اجتماعي يخص الشاشة ومشهدي على نحو مفرط في آن. نعرف منذ فترة طويلة أننا لا نستطيع التفكير في السينما التي تنزع إلى التجريد المصنوعة من مغامرة الأزمنة الحديثة؛ ها هي من الآن الأزمنة مفرطة الحداثة وإسرافها في الشاشات الذي يجبرنا على ألا نفكر دون منشور السينما.

الجزء الأول

منطق السينما الفائقة

الفصل الأول

نحو سينما فائقة

فن حديث على صعيد علم الكائن

لأن السينما ولدت في العصر الحديث، بتقنية حديثة وهدف حديث (تسجيل الحركة بواسطة الصورة وجعلها مرئية للجمهور)، فهي فن حديث على نحو فطري.

لذا كان "وضعها" – في هذا الصدد– استثنائيا في تاريخ الفنون. فهي – من ناحية– الفن الوحيد الجديد الذي ظهر منذ ٢٥ قرنا مع التصوير الضوئي. وهي التي، من ناحية أخرى وخلافا للفنون الأخرى الراسخة منذ الأبد في الماضي الألفي، انبثقت من اختراع تقني لم يسبق له نظير، وتطورت خلال بضعة أعوام فقط. وقد أشار بليلا بالزاس إلى هذا الأمر:" السينما هي الفن الوحيد الذي نعرف يوم ميلاده. إنه حدث فريد في تاريخ الحضارات"[1]. ها هو فن حديث تماما منذ البداية، بكر على الصعيد الجمالي والتقني: فن ميلاده فريد في نوعه، خلق من لاشيء تقريبا على الإطلاق من الكل إلى الكل، وفي سرعة خاطفة.

بل هي –مثلما اقترح فيليب موراي– الفن الذي لم يكن عليه التحرر من الدين. فالفن، بل كل الفنون، اضطرت خلال قرون إلى الانفصال عن المقدس لتصبح فنا، فنا لا غير. "وحدها السينما خرجت سالمة من هذه المحنة. ولأنها آخر من ظهر في تاريخ الأشكال، لم يكن عليها أيضا النضال مع تاريخ الأديان،

(1) Béla Balasz, cité par Henri Colpi, Lettres à un jeune monteur, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996, p.19

ولا الفوز باستقلالها الذاتي إزائها أو ضدها في نهاية المطاف." ولأن السينما ولدت بلا مباركة إلهية خلال عهد تراجع الآلهة، فقد "جاءت بعد المعركة، عندما حسم أخيرا الصراع، الذي استمر عدة آلاف من السنين بين الأرض والسماء، لصالح الأرض. لا تعرف السينما -حرفيا- أن الرب قد وجد."(١)

تنخرط الفنون الأخرى - فضلا عن ذلك - في خط تاريخي، مع المدارس والأساليب التي تتوالى، تتنافس وتتأكد وهي تتعارض. كل الفنانين يعترفون بأساتذة لهم، استلهموا منهم وانفصلوا عنهم واختلفوا معهم وأصبحوا أساتذة بدورهم وولدوا أتباعا أو معارضين. السينما الناشئة تهرب من هذا التخطيط . فهي تخترع نفسها. بلا سابقين، بلا مرجعية وبلا ماض، بلا نسب وبلا نموذج، بلا قطيعة أو معارضة. فهي حديثة ساذجة على نحو واضح، وهي، بالأحرى، سليلة تقنية بلا هدف فني محدد. فالأخوان لوميير، عندما طوراها، كانا من أرباب الصناعة وليسا فنانين، وكل ما صوراه -منذ البداية- يعكس ذلك: الخروج من المصنع. فالتقنية هي التي تخترع الفن، وليس الفن الذي يخلق التقنية. وقد عبَّر بانوفسكي عن الأمر على نحو بليغ، فقال إنها الفن الوحيد الذي تطور "في ظروف مناقضة لتلك الظروف الخاصة بالفنون الأخرى... فلم تكن الحاجة الفنية هي التي أدت إلى اكتشاف وتشغيل تقنية جديدة، بل هي التقنية الجديدة التي حثت على اكتشاف كيفية تشغيل الفن الجديد"(٢). فن جديد مرتبط إلى هذا الحد بالآلة التقنية إلى حد أنه سرعان ما ينجح، لدى شكلاني العشرينيات، في منح الفنون الأخرى الحرفية والقديمة " فارق دقيق قديم. قادم جديد جريء يهدد بتحويل الفن إلى مجرد تقنية تقتحم الفنون التي تلوذ خلف التقاليد"(٣).

(1)Philippe Muray, Exorcismes spirituels III, Paris, Les Belles Lettres; 2002; p.311-312
(2) Erwin Panofsky, " Style et matériau du cinéma" (1934), Cinéma, théories, lectures, textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 47.
(3) Boris Eikhenbaum, "Problème de ciné-stylistique" (1927), in Les Formalistes russes et le cinéma, poétique du film, Paris, Nathan Université, 1991, p.41, n. 11

والشروط نفسها التي ظهرت فيها السينما تجعلها مثيرة للشبهات فورا. فلا أحد يعلم بم يلحقها. فالتصوير الضوئي، (الذى سبقها ببضعة عقود فحسب) ` بشكل مرجعية صلبة، لاسيما أن الحركة والعرض على الشاشة تميز الصورة الثابتة عن الصورة المتحركة على نحو جذري، والعروض التي تقدمها الصور المتحركة تدفع إلى تمثلها بعروض الأسواق التي يرتادها الجمهور: الفانوس السحري، مرايا مشوهة للأشكال، استعراضات بانورامية. ويشير باتريس فليشي إلى أنه "خلال السنوات العشرة الأولى من حياتها، لم تكن السينما غير أحد الاستعراضات الشعبية التي تكاثرت في نهاية هذا القرن. فنجاح جهاز العرض الذي اقترحه لوميير ومخترعون آخرون يستند جزئيا على حقيقة أنه، على نقيض كينيتوسكوب إديسون (جهاز فردي)، يندمج مع تقاليد العروض الجماعية". سينما الجذب هذه، التي يذهب الناس لرؤيتها في أكشاك معارض الأسواق أو في صالات مقاهى - حفلات موسيقية. وبالفعل، سرعان ما أصاب الملل الجمهور. و"نجاح السينما الحقيقي لم يظهر حقا إلا عندما بدأت تحكي قصصا، عندما أصبحت وسيلة إعلام سردي."[١] بدأت السينما باستعراضات الأسواق وانتقلت تدريجيا إلى القصة الخيالية، بل ذهبت لتبحث في الأدب عن قصص تقترح حكيها. وهكذا، شرعت السينما تخترع لنفسها - تدريجيا - لغة وقواعد تمكنها من توسيع أفق رؤيتها وأن تعين نفسها باعتبارها فنا، مع الشعور بالحاجة لتنظيم نفسها كصناعة[٢]. هذا المكوّن المزدوج - فن وصناعة- الذي اكتسبته على الفور، منذ عام ١٩١٠، هو الذي جعلها دائما موضع انتقادات متغطرسة ممن ينكرون عليها وضعها الفني،

---

(1)Patrice Flichy, "Les images de la Belle Époque. Fin de siècle et nouveaumode de communication", Alliages, n°39, 1999, p.84-85

(٢) يذكرنا باتريس فليشي بأن "قوة سينمائي السرد، مثل ويليام بول في إنجلترا أو باتيه في فرنسا، تتمثل في الدخول في اقتصاد صناعي"(المرجع نفسه، ص ٨٥) .

لحقيقة وضعها المزدوج نفسه. "كان لديها طرقا شعبية تروع الشخصيات الجادة"[١]، حسبما يكشف سارتر مؤلف "الكلمات". وسوف تستغرق السينما عدة عقود للهرب من هذا التصنيف السلبي قبل أن تفرض نفسها كفن سابع.

فن استهلاك جماهيري

فن جماهيري إذن، لكن أي فن؟ وحديث بأي معنى؟ إذا ما رسمنا خطا موازيا بين تاريخ السينما وتاريخ الفنون الأخرى، لابد من الإشارة - في آن - إلى أن هذه الأخيرة شاركت في ثورة الطليعة الحداثية، التي تميزت بالرغبة في القطيعة التامة مع التقاليد والإرث. "أريد أن أكون مثل مولود جديد، ألا أعرف شيئا، لاشيء مطلقا عن أوروبا... أن أكون بدائي تقريبا"، مثلما صرح بول كلي. ويسجل متزينجير الأمر في معرض ملاحظته عن الفترة:" كنت أعلم أن هذه هي نهاية كل تعليم. أخيرا بدأ زمن التعبير الشخصي... وأخيرا ولى زمن المعلم."[٢] أما السينما، فليس عليها الانقلاب ضد قيم البنوة:فهي لا تملكها. ولأنها ثابرت على تأسيس نفسها باعتبارها فنا، واختراع أشكالها ولغتها، بلا نموذج يمكنها على أساسه تحديد أدنى قطيعة، تظل معركتها غير معركة الطليعة. وإذا كان بعض المخرجين الشبان، المرتبطين بالأوساط الفنية، قد قاد السينما إلى المشاركة في صراعات الطليعة، فلم يكن ذلك إلا على نحو هامشي، في حافتها التجريبية: بيكابيا وساتي يرافقان رونيه كلير في *استراحة*، ودزيجا فيرتوف، النصير المولع بالمستقبلية، ينقل إليها روحها في نظريته عن المونتاج، وموسى حلاقة بونييل ودالي الحاد السريالي في *كلب أندلسي*، يقطع بعدوانية العين التي تنظر إليه. ودون تجاهل

---

(1)Jean- Paul Sartre, Les Mots, Paris, Gallimard, "Folio", 1972, p.110.
(2) Jean Metzinger; Le Cubisme était né, Paris, Éditions Présence, 1972, p. 60

الظاهرة إذن، يظل واضحا أنها تخص أقلية، وأنه ليس على السينما أن تضرب صفحا -على نحو شامل- عن أي شيء وذلك لحداثتها الجذرية الخاصة، فليست الطليعية الجذرية هي التي تشكل حداثتها.

هل كانت السينما إذن أبدا حديثة(١) على نحو مطلق، أي في السياق الذي كان فيه الطليعيون وحدهم حاملين لحداثة خالصة؟ ألا تصور السينما حداثة واهنة؟ سؤال مشروع بالتأكيد، نود أن نجيب عليه بما يلي: وإذا كان الواقع على نقيض هذا التصور بالتحديد؟ هناك بالفعل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن السينما نجحت في اختراع تمزق يتبدى، هو، أكثر جذرية أيضا دون أن يكون مماثلا للطليعيين. هناك ثورة حداثية للسينما لا علاقة لها بما قبل- الطليعية: تلك التي أنتجت نمطا من الفن جديد جذريا، ديمقراطي وتجاري تماما - فن استهلاك جماهيري(٢). الحداثة العميقة للسينما موجودة هنا، في هذا الفن الخاص بالجماهير، جهاز غير مسبوق، يساهم على نطاق واسع في فرضه. يطرح روجيه بويفيه المشكلة بوضوح: "إذا كان الفن الحديث والفن المعاصر قد جددا أشكال الفن، فهل نستطيع القول إنهما غيرا إلى هذا الحد الوضع الكائن للأعمال الفنية؟ ألم يكن سيتغير على نحو أكثر جذرية في الفن الجماهيري؟ التعددية المنهجية، بدلا من عبادة الأصلي الذي لا يزال واضحا إلى هذا الحد في الفن المعاصر، تحول العمل إلى تقنية بدلا من الفن اليدوي وغير المتقن للفن المعاصر، جمهور كوكبي، بدلا من مجرد انتقال "عالم الفن" الخاص بالأرستقراطية المستنيرة إلى البورجوازية المثقفة؛ من البلاط والصالونات إلى

---

(١) حول هذا الموضوع، يمكننا الرجوع أيضا إلى نص جاك أومن، "Le cinéma a-t-il été moderne?", in La Parenthèse du moderne, Paris, Centre Pompidou, 2005, p.83-98

(٢) تعبير "فن جماهيري" استخدمه تيودور أودورنو وماكس هوركيمير من قبل، La Dialectique de la raison (1944), Paris; Gallimard, 4 vol.,1998, vol.1,p.96-97

الجامعات ومراكز الفن."[١] أليس الاضطراب النهائي - في الختام - أكثر دلالة من جانب السينما مما هو من جانب الانقطاع الخاص بالطليعيين؟ سخرية التاريخ: لأن السينما تجهل الانتهاكات الطليعية المسلسلة، فهي تفرض نفسها رغم هذا في مقدمة صرح أكبر حداثة فنية. يشير جودار للأمر في بداية مؤلفه *تاريخ (تواريخ) السينما*: "الجماهير تحب الأسطورة، والسينما تتوجه إلى الجماهير."[٢] لكن السينما لا تعتبر *فنا جماهيريا* لطريقتها في إعادة استثمار الأساطير الكبرى أو اختراعها فحسب. فكل خصائصها وجوهرها نفسه تحددها منذ البداية باعتبارها كذلك[٣].

فن جماهيري، في المقام الأول، في نمط إنتاجه. فن حديث على نحو مطلق من خلال التقنية غير المسبوقة التي يستخدمها والتي تمكن جمهور عريض من مشاهدة الفيلم (وأنماط التوزيع الأحدث لا تفعل غير أن تزيد من توزيع جمهورها ومضاعفة تأثيره الجماعي). هذا المظهر الجماعي الذي يتسم تلقى الفيلم يشارك أيضا في تطويره، وذلك لأن السينما تتطلب تقسيم العمل[٤]. فالفيلم ليس مبدعا وحيدا، وإنما فريق من عدة عشرات، بل عدة مئات من الأشخاص: فالسينما، من حيث تعريفها- فن جماعي، حتى رغم محاولة الموجة الجديدة - فيما بعد - فرض

---

(1)Roger Pouivet, L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, p. 9 et 11.

(2) Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, Paris, Gallimard, 4 vol., 1998, vol. 1, p. 96-97.

(٣) سبق لوالتير بنجامين أن أشار إلى أن كل فيلم، في جوهره، مخصص destiné à للاستهلاك الترفيهي للجماهير. انظر "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique"(1936), L'Homme, le langage, la culture, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

(٤) قام إيلي فور من قبل بمقارنة إنتاج الفيلم ببناء كاتدرائية:"وسائل تنفيذ الفيلم مماثلة لوسائل الأخرى[...]. تقريبا أغلب الحرف تتعاون أو تستطيع التعاون في الواحدة والأخرى"، Fonction du cinéma, Paris, Gonthier Médiations; 1964, p. 70

فكرة سياسة المؤلفين لمنح العمل تميز إبداعي لن تتمكن تقنيا من امتلاكه(١). لا يوجد أي فن تابع - إلى هذا الحد - للمشاركة الجماعية بسبب تقنياته.

كما يشكل حداثة الفن الجماهيري أيضا متطلبات منتجيها لعمليات إنتاجها المزدوج: الجدة والتنوع. ينبغي للفيلم، حتى لو تشكل وفقا لنوع وصيغة معيارية، أن يتمتع بحد أدنى من التفرد والجدة. فكل فيلم يبحث عن "توليفة صعبة من المعياري والأصيل"، حسبما يكتب إدجار موران(٢). فالسينما في جوهرها حديثة لأنها تجسد بالضبط هذه القيمة الحديثة التي هي **الجديد**. ليس الجديد على نحو مطلق الخاص بالطليعيين، لكن الجديد دائما بعض الشيء. فإبداع *الحد الأدنى* ضرورة في السينما: مما يجعل منها فن الاختلافات أو التنوعات الهامشية إلى هذا الحد أو ذاك. وبعيدا عن كل ما يتعارض بينهما، تتشارك الطليعة والسينما في نفس الثقافة الحديثة، التي تطرح التجديد كضرورة جديدة قاطعة.

ويضاف إلى مبدأ الجدة مبدأ التنوع. ففي الولايات المتحدة، سرعان ما قامت هوليوود بمركزة صناعة السينما الأمريكية: ففي عام ١٩٢٠، كان ٥٠ استديو يقوم بتوظيف ٢٥٠٠٠٠ شخصا وإنتاج من ٦ إلى ٧٠٠ فيلم سنويا. وفي نفس اللحظة،

---

(١) ألان رينيه، الذي يقدمونه - رغم هذا - باعتباره مؤلفا بين المؤلفين، يرفض الظهور على هذا النحو ويمنع، في العقد، وضع عبارة "فيلم لألان رينيه" في مقدمة أفلامه " أفضل، على سياسة المؤلفين، ووفقا لتعبير لوك موليه، سياسة الممثلين، و، سأضيف، كاتب السيناريو، وكبير المصورين، ومهندس الصوت، والمونتير..." (حوار مع جان سيرو).نشير إلى أن سينمائيي مدرسة "دوجما ٩٥"الدانمركيين، لاريس فون ترير وتوماس فينتربيرج، يتبنون، لرغبتهم في العودة إلى أكثر الأشكال نقاء للسينما،القاعدة رقم ١٠من "تذر العفة": لا ينبغي المبالغة في صفات المنفذ".

(2) Edgar Morin, L'Esprit du temps, Paris, Grasset, 1962, p. 35. وانظر، على نحو أحدثL'économie des singularités, Paris, Gallimard, 207.

كانت فرنسا تنتج حوالي ١٠٠ فيلم وإيطاليا أكثر من ٢٠٠، والدنمارك ٤٠، تشيكوسلوفاكيا ٢٠. ومع مجيء السينما المتكلمة، حافظ الإنتاج على نفس التنوع: أنتجت هوليوود في الثلاثينيات حوالي ٥٠٠ فيلم في المتوسط سنويا، وأبطأت الحرب بالكاد الإنتاج، الذي استقر في الأربعينيات على ٥٠٠ فيلم في المتوسط سنويا. وباعتبارها صناعة، ارتبطت السينما جزئيا بمسألتي السلسلة والتعددية. فلا يكفي إنتاج أفلام تتمتع باختلافات صغيرة، ينبغي أيضا إطلاقها في الأسواق بكميات كبيرة وتجديدها باستمرار. حداثة السينما، حداثة صناعية: فهوليوود تُشيّد في اللحظة التي يتأسس فيها الإنتاج بكميات كبيرة مسلسلة من السلع الموحَدة. لكنها في نفس الوقت تفتتح، من الآن جهازا نمطيا يخص "اقتصاد التنوع"، الذي سيفرض نفسه بعد ذلك بكثير في الرأسمالية الفائقة المعاصرة لفترة ما بعد- فورد.

فن جماهيري، أيضا في نمط توزيعه. فما أن ينتظم هيكلها كصناعة، حتى تضع السينما نصب عينيها السوق الأوسع. فالمعادلة الاقتصادية الخاصة بالعائد سرعان ما تلعب دورا حاسما، مثلما يشير إليها باتريس فليشي:"إذا كان باتيه قد فاز على نظيره لوميير بإنتاجه الصناعي الضخم من شرائط الأفلام، الذي يخرج أفلاما تناسب صالة عرض واحدة، فذلك لأن الأول يقدم كل مكاسب اقتصاد الحجم الكبير.... فبطريقة ما يختار باتيه الحل الاقتصادي على طريقة فورد (إنتاج جماهيري، استهلاك منتظم وجماهيري)، فهذا الاختيار يمكنه من ناحية أخري من غزو السوق الأمريكي قبل حرب عام. "١٩١٤[١] فالسينما تستهدف الجمهور العريض، فليس هناك أي تمييز طبقي، عمري نوعي، ديني وقومي بين الجماهير العريضة المستهدفة. إنها تتوجه إلى الفرد المتوسط أو العالمي[٢] بأن تجنب صدمة

---

(1) Patrice Flichy, "Les images de la Belle Époque".سبق ذكره، ص ٨٧

(2) Edgar Morin, L'Esprit du temps,.سبق ذكره، صـــ٥٨

المشاهدين الذين شكلتهم ثقافات مختلفة. إنه على النقيض تماما من فن النخبة الذي يتطلب تدريبا ورموزا محددة لقراءته. فن ديمقراطي في جوهره، كوزمبوليتاني،وتوجهه كوني على الفور: فمنذ الأعوام التي تلت اختراعهما، أرسل الأخوان لوميير مشغلي الأفلام في كافة أرجاء العالم. وخلال عامي ١٩٠٠-١٩١٠، خلقت هوليوود مصنعها للأحلام - "مصنع الحلم"، حسبما يقول جودار(١) - المكرس لتزويد الجمهور العريض بالخيالي، المصنوع من ذرات فردية ومجهولة. كانت السينما الناشئة على الفور عاملا رئيسيا في هذه العولمة الأولى الحديثة.

فن جماهيري، في الختام، في نمط استهلاكه. فالسينما يرافقها بالفعل بلاغة بساطة الخطاب، التي تستدعي أقل جهد ممكن من جانب من تتوجه إليه. فليس المقصود نمو الإنسان الروحي، وإنما استهلاك متجدد باستمرار للمنتجات، يتيح رضا فوري ولا يتطلب أي تدريب، وأي علامات إرشادية ثقافية محددة وعالِمة. فالفن- سينما هو، أولا وقبل كل شيء، فن استهلاك الجمهور. فليس ثمة طموح آخر سوى الترفيه، والمتعة، والسماح بهروب سهل يدركه الجميع، على عكس أعمال الطليعيين الغامضة والمزعجة، التي تهدف إلى تثوير العالم القديم وإلى ميلاد "الإنسان الجديد". فالمقصود تقديم أشياء جديدة على نحو منهجي يتم إنتاجها بطريقة تجعلها سهلة المنال ومن أجل إلهاء أكبر عدد من الناس. هنا -بالتحديد- تكون حداثة السينما التي يتعذر اختزالها.

---

(١) فهو يرى فيه، من جانبه أحد أشكال القوة الـ"جماعية"، مثلما يبينها التقارب الذي يذكره: "مصانع مثل هذه، الشيوعية." ,Jen-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma، سبق ذكره، المجلد الأول، ص٣٦ .

الأمر الذي يُفسر، قبل كل شيء، ظهور واستقرار قواعد تشيد وتؤسس لبنية الفيلم، تتميز بسهولة التعامل معها. سهولة قراءة الحبكة أولا، المنظمة على نحو واضح حول بداية وفعل ونهاية، وتمنح السيناريو مكانة أساسية في صياغة الفيلم. أيضا قابلية قراءة النوع

(رعاة البقر، أفلام عن الحرب، كوميديا، دراما، مغامرات)، المُطالب بمنح المشاهدين علامة إرشادية ثابتة ومعروفة مقدما. يستند مجمل النظام الهوليوودي على هذا التمييز بين الأنواع وعلى كفاءة المخرجين الذين تعينهم الاستديوهات كي يمارسوها جميعا بنفس الكفاءة. قابلية قراءة الشخصيات أيضا. فالفيلم الصامت، الذي لا يستطيع أن يكون مفهوما من خلال الكلمات، يفرض على الممثلين تعبيرية مبالغ فيها تُبَسط إلى أقصى حد التعبير عن المشاعر. وعندما أصبحت متكلمة، ظلت السينما مخلصة لأنماط يمكن التعرف عليها بسهولة (الشرير، راعي البقر الوحيد، البريئة، المرأة المُغْوية). وفي الختام، قابلية قراءة تمثل – هي – اختراعا جذريا: النجم. أمثلة، التحول إلى أيقونة والمخاتلة: فهذه تبلور كافة الاستيهامات وكافة الأحلام في شكل "مقولب"، مبني على نحو يمكن التعرف عليه فورا. والنجم هو الذي يسهّل إدراك الفيلم، مادام المرء يذهب لرؤيته واستعادته، من عرض سينمائي لعرض، مثلما تحول الأبدية من صعوبة الوصول إليه.

قراءة سهلة صاحبتها الأحلام، والخيال والسحر. ومن هنا، عملت السينما كوعد بحفل، كاتدرائية متعة الجمهور الحديث، من خلال مجموعة رائعة من الصور والقصص. الأمر الذي أدى بالمراقبين الحريصين إلى المقاربة بين السينما والأوبرا، اللذين يستخدمان –على حد سواء– آليات ضخمة في الخدع والمغالاة، تأثير الصورة وقوة الدفع الانفعالية من أجل استهلاك يدخل في إطار الأحلام والمشاهد الخارقة(١). هذه المقاربة صائبة على نحو لا يمكن إنكاره. غير أنه ثمة

---

(1) Youssef Ishaghpour, Historicité du cinéma, Tours, Farrago, 2004, p. 79-87. يمكننا الإشارة إلى أن انصهار الفنون، العزيز على جماليات الباروك، انتصر في القرن السابع عشر مع هذا النوع من المركب الذي هو الأوبرا. والسينما، وهي أيضا نوع مركب، تحقق على نحو أكثر اكتمالا، فيما بعد بثلاثة قرون، هذا الانصهار للفنون بحثا عن "فن شامل".

مقاربة أخرى، أقل بداهة وتستحق الإشارة إليها بقوة: المقصود الروابط بين السينما والموضة.

تنويعات دائمة في إنتاج الأفلام، بُعد فتنة النجوم، فورية وسهولة في متعة المشهد الترفيهي: هناك عدة مظاهر تربط -هيكليا- حداثة السينما بنظام الموضة العابر. نجد لدى بودلير مفتاحا لإشكالية من هذا القبيل عندما يعرّف الحداثة بأنها "الانتقالي، الهارب، العرضي."(١) فهو أول من يؤكد على القرابة العميقة بين السينما والموضة. هذا الرابط الجوهري بين الحداثة والموضة، تصوره السينما على نحو وثيق: فهي تعمل، باعتبارها فن استهلاك جماهيري، مثل فن- موضة، وبعبارة أخرى على نحو لا ينفصل عنها، ليس بسبب الاختلافات الهامشية فحسب، وإنما أيضا من منطق العابر والغواية(٢). فالسينما تقدم نفسها -منذ البداية- على غرار أحد الفنون التي، وقد تخلصت من سلطة الماضي تستند -مثل الموضة- على أولية محور الزمن الحاضر. وهذا على الأقل على ثلاثة مستويات من المعنى. فمن ناحية، تبحث السينما كصناعة عن أكثر النجاحات التجارية آنية وأكبرها. ومن ناحية أخرى، ونظرا لحقيقة الإطلاق الدائم للأفلام الجديدة، فإن الأفلام المعروضة تجعل الأفلام التي سبقتها بسرعة "خارج الموضة". وفي الختام، فإن السينما قادرة على نحو منتظم -إلى هذا الحد أو ذاك- على إثارة حالات شغف عابرة: فالناس تعبد الفيلم مثلما تعبد الموضة، أي خلال فاصلة قصيرة. وفي هذا الصدد، يمكننا تحليل ظاهرة شباك التذاكر، مثل تصوير إشعاعي مشفر أو التسجيل المسلسل لأفضليات الحاضر المفرط والنزق، نحو شكل موضة للمتبدل والمتنوع.

---

(1) Charles Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, Curiosités esthétiques, Œuvres complètes, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, p. 892.

(2) Gilles Lipovetsky, L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes, Paris, Gallimard, 1986.

في قلب السينما يسكن مبدأ الفاني، والعابر، والمهجور المتسارع. ولكن يوجد فيها أيضا قوة غواية رائعة، يحملها النجوم على نحو خاص. جمال لا مثيل له للنجم- المعبود، عمليات تجميل الوجوه، عمليات تجميل الديكور، مؤثرات متقنة للضوء: فالسينما -مثل الموضة- تتجه نحو الإغراء، نحو الاصطناعية، نحو سحر المظاهر. فهي التي رفعت الغواية إلى قوة تفضيلية وكونية لا مثيل لها.

فن- موضة أيضا لأن السينما هي التي تطلق السلوكيات المقلِدة للجماهير على غرار موضة الأزياء. لا أحد يجهل أن النجوم نجحوا في إطلاق مجوعة من صيحات الأزياء: قلنسوة جاربو، تي- شيرت براندو الأبيض، ثوب فيشي المربع لبريجيت باردو. لكن ثمة المزيد، فالنجوم والأفلام غيرت الأذواق والسلوكيات، رموز الجمال، أسلوب الزينة، طرق الاستهلاك، الكلام والتدخين، والغزَل. فالسينما تحرض على ظهور اتجاهات ثقافية، وتُجدد صيحات الوجود والفعل وتجعل التوجهات الجمالية تدور في دوامة، السينما مثل الموضة فن آثاره متنوعة وعابرة.

من هنا تتأكد مرة أخرى حداثة السينما. فهذه لا يمكن تقليصها كمجرد مرآة بسيطة لزمنها، طالما تساهم في إعادة تشكيل الأذواق والحساسيات. هنا يكمن بالتأكيد تفرد السينما وحدها. الفن في كليته يملأ هذه الوظيفة. ومنذ الأزمنة السحيقة لم يعمل الدين بطريقة الانعكاس الأيديولوجي، وإنما كآلية أولية تهيكل النظام الاجتماعي. غير أنه بينما يعمل النظام المنتج، في المجتمعات التقليدية، في سجل الاستمرارية وإعادة الإنتاج على مثال يطابق الماضي تماما، تخلق المجتمعات الحديثة شفرات، ومنتجات وشغف تتسم بالانتقالية على نحو أساسي. ليس للسينما تقاليد سلفية فحسب، بل لا يكف ما تنسقه عن التغير وبث تأثيرات لحظية- فعدم استدامة السينما يربطها على نحو عميق للغاية بمنطق العالم. ينبغي إذن رفض الأطروحات التي تؤكد أن حداثة السينما بدأت في اللحظة التي فقدت فيها براءتها،

وأصبحت متأملة وناقدة، وتتساءل حول جوهرها وتاريخها[١]. هذا لا يعرف حداثة السينما، وإنما فقط أحد أشكالها المتأخرة، وإحدى إمكانياتها. وعلى نحو جوهري أكثر، تتصادف حداثتها مع الإنتاج الضخم للمنتجات الثقافية المؤقتة، الفريدة، الجاهزة للاستهلاك -الزائلة والمذهلة- إنها الموضة وسرعتها في التجدد، فن الذوق الرديء (الكيتش) وقصة الحب، الغواية الفورية والمؤثرات "السهلة" التي تصنع حداثة وقوة السينما التي لا تضاهى.

الوهم الكبير؟

تصطدم حداثة السينما هذه، التي لا ينكرها أحد، بحجة مقابلة أحيانا، تتمثل في اعتبارها فن الخداع البصري، التي تُكتب مسيرتها في تاريخ الأشكال الفنية الطويل المؤسسة على الإيهام بالواقع. فستكون - على نحو ما - وريثة وهم *المنظور* الذي افتتحه رسامو الكواتروشينتو أو *الوهم الكوميدي* لأم الأولاد في مسرح العرائس الذي نسقه كورنيي. لذا فالسينما، بعيدا عن الحداثة الـــ"حقيقية"، لن تُظهر إذن، بتقنيتها الخاصة بالفانوس السحري، سوى أحد الأشكال الجمالية المهجورة.

ورغم هذا وعلى نحو متزامن، تُسجِّل السينما، بطريقتها، فيما يميِز أعمال الطليعيين، ما كان دانييل بيل يسميه "كسوف المسافة". وهذه تتميز بانفجار الفضاء السينوجرافي الإقليدي واختفاء جمالية التأمل لصالح ثقافة متمركزة حول

---

(1)Youssef Ishaghpour, Historicité du cinéma ، سبق ذكره، لاسيما صـــ٣٩ . انظر أيضا مؤلف Dominique Paini, Le cinéma, un art moderne, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1997 ، التي فيها يتم فيه مماثلة حداثة السينما مع انقلابات السرد البسيط للغاية، ونظام الانقطاع، والفجـــوة وعدم الاكتمال.

"الإحساس، التزامن، الفورية والتأثير"(1). الكتّاب الطليعيون، التكعيبيون والمستقبليون والتعبيريون والسرياليون أرادوا تقليص المسافة الجمالية بين العمل والمشاهد بأن يغمرونه في قلب دوامة من الأحاسيس الذاتية والانفعالات المباشرة. بديهي أن السينما تنبع تماما من هذه الثورة الثقافية، وجزئيا من تأثيرها. فالصورة العملاقة، المعروضة على شاشة كبيرة في غرفة سوداء، تضرب بكامل قوتها من تتوجه إليه. فالتأثير بصري وينتج حرفيا من ظاهرة بصرية، عملت السينما دائما على إبرازها من خلال وسائل تكنولوجية متطورة على نحو متزايد: شاشات ضخمة، مونتاج متسارع، ومؤثرات خاصة. لكن التأثير عقلي أيضا حقا، بفضل قوة سحر الحبكة نفسها وإسقاط المشاهد فيما هو معروض عليه. والسينما، مثلما يلاحظ بيلا بالاز، " لغت مسافة المشاهد الثابتة؛ هذه المسافة التي كانت تشكل جزءا من جوهر الفنون البصرية. لم يعد المشاهد خارج عالم الفن المغلق على نفسها (لاشيء مماثل حدث في أي فن آخر). تظهر أيديولوجية جَدتها جذرية، وكأنها لأول مرة، في هذا الحذف للمسافة الحميمة للمشاهد"(2).

لذا، فالتأثير لا يقارن مع ما يبحث عنه الطليعيون. فبالنسبة لهم، تهدف الهزة التي حدثت إلى هدم وإدانة الإيهام من أجل فضه. لا شيء من هذا القبيل مع السينما. فلأنها مخلصة لجمالية الإيهام، فهي لا تهدم شيئا، أو تعرض الصورة دون قلب ما يُتم عرضه. فهي لا تلغي التمثيل الوهمي للواقع، وإنما مسافة المشاهد. وهذا الكسوف كلي، يبلغ حد الكمال ودون هدف آخر غيره هو، وطبيعة المشهد الذي يقترحه.

ومن ناحية أخرى، لا تصنع السينما من قوة الإيهام، التي هي جوهرها نفسه، مجرد خدعة فحسب، بل ما هو أشبه بالسحر، مثلما كان الحال في الخدع

(1) Daniel Bell, Les Contradictions culturelles du capitalisme, Paris; PUF, 1979, p.119.
(2) Béla Balasz, Le Cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau, Paris, Payot, 1979, p. 128.

الأولى والمؤثرات الأولى، ومثلما لا يزال هو الحال اليوم بفضل التطورات التي تجلبها لها أحدث صيحات التكنولوجيات العالية. لقد تطورت جماليتها، بحرصها على محاورة الإيهام الذي تخلقه والواقع الذي تعيد تقديمه ووضع تصور مستقبلي لهما. فمنذ الفيلم المتكلم، بدأت السينما تدمج على استحياء ضرورة الواقعية الحديثة. وتدريجيا تم تنقيح الشخصيات، فازداد اقترابها من الحياة. وفيما بعد، فُرضت تجربة الحرب الرهيبة الواقعية كمعطى لا يمكن تجنبه؛ واتخذت الوقائع الاجتماعية أهمية جديدة. انتهت مع "أبواب الليل" الواقعية ذات الصبغة الشعرية للثلاثينيات (واقعية مزيفة، شعرية حقيقية). وفي السينما الإيطالية، فإن الإيهام الخاص بموسيليني، الذي كان يسعى لنيل الإعجاب بتقديم صورة مبسطة وتمثيل مثالي للأفراد- لا جنوح ولا صراعات طبقية ولا صعوبات اقتصادية، وكل القطارات تصل في ميعادها- ترك مكانا لأفلام تهبط على الأرض: فمع الواقعية الجديدة، هاهم الفلاحون، والصيادون، والعاطلون وماسحو الأحذية الصغار، *روما مدينة مفتوحة* و*ألمانيا السنة صفر*. إشكالية الواقعية هذه، التي واجهتها السينما، والتي تعبر تاريخها، تُدرج السينما، من خلال تطورها نفسه، في الحداثة الخالصة لنقاد الإيهام.

في إثر بعض الكشافين مثل أورسون ويلز، طالب كبار المبدعون، الذين ظهروا في سنوات ما بعد الحرب بهذه الحداثة وصورها: برجمان، فيسكونتي، أنطونيوني، بازوليني، فيلليني، بونويل، لوزي، رونيه، جودار، تريفو، بريسون وتاتي... ولا شك أن عالمهم مختلف للغاية، لكن ما تعبر عنه أفلامهم ينتمي لنفس المطلب المتمثل في استكشاف تمثيل للواقع من خلال طرق جديدة. تُدرج هذه الحداثة في تقويض أعراف النص التقليدية. وهو ما نفذته الرواية الجديدة بالسبة للسرد التقليدي و، على نطاق أوسع، ما حققته "الثورة الروائية" التي يتحدث عنها ميشيل

زرافة[1] ليشير إلى الجهد الخاص بمساءلة الرواية البلزاكية، من جانب خلفاء بروست وجويس، الذي يجد معادله السينمائي في الانقلابات الأسلوبية التي تتدخل عندئذ وتحوّل -في العمق- طبيعة الأفلام نفسها. تولّد السينما الجديدة، كي نستعيد مصطلح أُمبرتو إكو، *أعمالا مفتوحة* تتسم بالغموض، وعدم التحديد والتعدد- أعمال حيوية تدعو الجمهور لتدخل نشط، وإلى "سعي" للملائمة غير آليات التداعيات الشخصية:[2] *هيروشيما حبي*، *المغامرة*، *رصيف البحر*، *الخادم*، ٢٠٠١: *أوديسا الفضاء*، *عناية إلهية*... وتسحق الحبكة في ألغاز جودار السردية. وهي تتفكك في البحث عن البطء ودوار الفراغ الذي يستكشفه أنطونيوني. وهي تضيع في المتاهات الذهنية التي يقودها إليها رونيه، وتتبخر عبر الشوارع الخلفية التي يسير فيها الذين، مثل جاك روزييه أو المستقلون الآخرون، يجعلون من التشرد طريق الحرية.

تظهر موضوعات جديدة: الوحدة، العجز عن التواصل، الصمت، الزمن، الأزواج، الحرية، الذاكرة، العنف، التجول بلا هدف. فالملل يترقب - *السيدات الطيبات* لشابرول، ينظرن ببطء لساعات حياتهم الفارغة الطويلة. وفي *بيرو المجنون* تقضي أنّا كارينا وقتها وهي تردد "لا أعرف ماذا أفعل." فالشخصية تفقد صفتها المحدودة المنجزة، الثابتة، والمحصورة: فهي تصبح غير محددة، مترددة، غير مركزية، وقد استولى عليها الشك تجاه مظهرها. والعالم بدوره يصبح غير واضح ومقلص في حاضر بلا عمق، ملتقطة في آنيتها، دقيقة بدقيقة في *كليو من ٥ إلى ٧*، فصل صغير من فصل صغير فهي *تعيش حياتها*. التفاهة، البالغ الصغر، ما لا أهمية له والأزمنة الميتة، تجد مكانا كانوا ينكرونه عليها، وبدأت يصبح لها قيمة لذاتها، بينما تفرض الصدفة خيالها على الأحداث. ننتقل إذن، كي نتكلم مثل ديلوز، من الصورة- حركة إلى الصورة- زمن: "إنها سينما مستبصرة، ولم تعد سينما

---

(1) Michel Zéraffa, La Révolution romanesque, Paris, Klincksieck, 1969.
(2) Umberto Eco, L'œuvre ouverte, paris, Seuil, 1965.

الحركة"[١] التي تظهر. يظهر الواقع كمتعدد يتطلب -كي يمكن التقاطه- تعدد وجهات النظر وكذلك دعوة الفنون الأخرى. فسينما الحداثة الحداثية تُدرج الإشكاليات الفنية على نحو خالص في مجال الصورة المعروضة. يحشر جودار صوره بالكلمات، والكتب، والموسيقى، في أفلام يشبه فيها الهدم فن البوب بعض الشيء؛ ويبني ريفيت علاقته بالواقع بأن يطبق عليها نظام الشبكة المسرحية؛ ويتصور فسكونتي إخراجه السينمائي مثل اللوحات، وديكوراته مثل الأوبرا؛ ويُدرج أنطونيوني أعماله الدرامية في معمار ينتمي لزمن الباروك ومستهلك بفعل الزمن أو في العزلة الحضرية للعواصم الحديثة. وفلليني، الساحر الكبير، المخلص لفن السيرك، يجعل من اليومي مشهدا.

في هذه اللحظة تتأرجح السينما التي تعيد التساؤل حول قوتها الوهمية، في حداثة جديدة تخص التأملية والتقويض، التي ترى ازدهار سينما المؤلف وهي تطالب ببنية عمل فني مُعارض لمنتجات السينما التجارية البخسة. عندئذ، تولد دينها الخاص: عشق السينما[٢].

حداثة جديدة: الفائق

لكن هذه اللحظة الحداثية، بداهة، خلفنا. لابد من الإشارة إلى أن السينما، مثل مجتمع العولمة، دخلت منذ هذه اللحظة في حلقة حداثة جديدة، حداثة ثانية نسميها هنا حداثة فائقة، وتعبر عن نفسها في علامات الثقافة بنفس قدر تعبيرها في التنظيم المادي للعالم الفائق.

---

(1)Gilles Deleuze, Cinéma 2: L'image-temps, Paris, Minuit, 1985, p. 9.

(٢) انظـــر Antoine de Baecque, La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968، سبق ذكره.

فرضت إشكالية بنية الحداثة الجديدة نفسها بنجاح وأيضا الخاصة بالسينما، التي تشغلنا هنا على نحو خاص، اعتبارا من الثمانينيات، عبر إشكاليات" ما بعد الحداثة". وقتئذ شخّص كثير من المنظرين نهاية حداثة تتسم بنفاد اليوتوبيا المستقبلية الكبرى، والأهداف الثورية والطليعية. غير أن المسألة كلها تكمن في معرفة إذا ما كان المصطلح الجديد "ما بعد الحديث" مؤسس حقا لفهم الحقبة التاريخية المعاصرة، بالإضافة إلى السينما التي تنتشر فيه. نحن لا نعتقد ذلك إطلاقا. فكل شيء يشير -على النقيض- إلى تخطي عتبة جديدة من الحداثة(١)، قرب نهاية السبعينيات. لكن بعيدا عن أي تخط من أي نوع للحداثة، يحيل هذا التخطي -على نحو جوهري- إلى حداثة أخرى، حداثة مكبَّرة أو تفضيلية.

حداثة جديدة تُقرأ من خلال استعارة، تمس النظام الديمقراطي- الفردي النزعة، ديناميكية السوق والعلوم التقنية. فالمجتمع الفائق الحداثة هو المجتمع الذي فيه القوى المعارِضة للديمقراطية الحديثة، ذات النزعة الفردية والتاجرة، مُهيكلة؛ ومن ثم تجد نفسها أسيرة دوامة مغرقة في المبالغة، تصعيد(٢) للذروة في أكثر مجالات التكنولوجيا تنوعا، والحياة الاقتصادية والاجتماعية بل الفردية. تكنولوجيات وراثية، رقمنة، أماكن للانترنت، تدفقات مالية، مدن عملاقة، لكن أيضا إباحية، سلوكيات محفوفة بالمخاطر، ألعاب رياضية قصوى، أداء، حدث، سمنة، إدمان، كل شيء يتضخم. كل شيء يصل إلى حده الأقصى ويصبح مثيرا للدوار، "خارج الحد". هكذا -مثل مخاطرة هائلة- سلسلة لا تنتهي، عملية تحديث مغال فيها تمنحها الحداثة الثانية لنفسها.

---

(١) حول هذا الموضوع، انظر Gilles Lipovetsky, Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation, Paris, Gallimard, 2006، لاسيما الجزء الأول.

(2) Gilles Lipovetsky, Les Temps hypermodernes، سبق ذكره، ص ٧٢ - ٨١.

هذه الديناميكية الخاصة بعملية التحديث الألترا –بالتحديد– هي التي تعمل في السينما المعاصرة. إنها تُقرأ – بلا شك – في الصور والنصوص، وأيضا في تكنولوجيات واقتصاد السينما نفسهما. فهي مثل كلٍ محمول في منطق عملية تحديث تصاعدي .

التكنولوجيات– العالية

إذا كانت فكرة السينما الفائقة تفرض نفسها، فذلك أولا بسبب شلال الاختراعات التكنولوجية التي غيرت اقتصاد السلسلة على نحو جذري، بالإضافة إلى أنماط الاستهلاك. لقد كانت السينما – بالتأكيد ودائما – فنا يستدعي المصادر المتعددة للتقنية، لكن –بداهة– تم تخطي عتبة جديدة مع تطور التكنولوجيات العليا: الفيديو اعتبارا من الثمانينيات –ولاسيما الرقمي– منذ التسعينيات. فقد أفسحت التقنية المكان للتكنولوجيا الفائقة الإلكترونية والخاصة بالكمبيوتر. فعملية نمنمة آلات التصوير، وظهور الكاميرا المثبتة بالرافعة الضخمة "لوما" والكاميرا الثابتة "ستيديكام"، والتعقيد التدريجي لكاميرات الفيديو الرقمية "دي في" غير تدريجيا من تناول فعل التصوير نفسه. السينما، في الوقت الحالي، بعيدة عن أن تكون رقمية على نحو شامل: يظل أن هناك تحولاً هائلاً، عبر الصورة الهجين التناظرية – الرقمية، التي تشارك بالفعل في مراحل تصوّر، إخراج، ومونتاج أفلام ناجحة للغاية (*تيتانيك*، *جوراسيك بارك*، و*ملك الخواتم*). فالتكنولوجيا الرقمية لا يمكنها فحسب تقليص أو إلغاء بلاتوه التصوير، تنقيح الصور، تطعيم الممثلين بأجواء مركبة والتقاط حركاتهم بواسطة الكمبيوتر لإعادتهم في شكل متحرك، وتحقيق شخصيات مركبة وافتراضية على نحو خالص، بل هي تجعل من الممكن أيضا عرض مشاهد وعوالم غير مسبوقة، لم يكن من الممكن "تجسيدها" من قبل. ومن

هنا عملية الإبهار القصوى لأفلام الكوارث وأفلام الحرب، وأيضا إخراج عوالم الخيالية "لم تر من قبل" بمؤثرات فائق الواقعية (خيال علمي، عوالم عتيقة).

ومن هنا أيضا الانقلاب الذي تقود إليه الصور المجمّعة في مجال التحريك. فالتقنيات الثلاثية الأبعاد أصبحت تحل -على نحو متزايد- محل تقنيات البعدين. ففي عام ١٩٩٥، اضطر والت ديزني، الذي كان يحكم بلا منازع عالم الأفلام المتحركة التقليدية منذ الثلاثينيات، بينما كان يفقد زعامته، إلى الانضمام إلى "بيكسار"، أستاذة التكنولوجيات الجديدة، لينتج *حكاية لعبة* أول فيلم طويل يتم إخراجه كاملا بواسطة الكمبيوتر. ومنذ ذلك الحين، لم يكف جهاز الكمبيوتر عن التطور، ليصل إلى تقنيات *الصور المتحركة* التي تم تجريبها عام ٢٠٠٤ في *قطار القطب الشمالي السريع* إخراج روبرت زيميكيس، التي تسجل -من خلال لاقطات- تمثيل ممثلين حقيقيين ثم تنسخه على الكمبيوتر في شكل متحرك، إلى مالا نهاية. أصبحت الرسوم المتحركة اليابانية، بفضل شعبية موجة الـ"مانجا" واستخدام كافة التقنيات الرقمية، مرجعا عالميا، وليس للأطفال فحسب. وبفضل التكنولوجيات الجديدة التي يسيطر عليها تمكن ميازاكي من تطوير ونمو خيال مذهل[1]،ويقترح رينتارو *ميتروبوليس* غني بكل مصادر مستقبل افتراضي تماما.

لقد ثوّر الرقمي تماما، ومن منطق التكنولوجيا- العالية نفسه، مفهوم الديكور والمؤثرات التقنية نفسها، التي أصبحت "خاصة". فهو يمنح ما بعد الإنتاج، بدءا بمعالجة الصوت إلى عمليات التقدير - هما الاثنان رقميان-، مكانا متزايدا، وصولا إلى المونتاج الذي يستخدم الكمبيوتر، إلى حد أننا نبتعد -من الآن- عن المونتاج بالطريقة القديمة على المائدة؛ الطريقة التي شكلت منذ السينما الصامتة، على نحو تقليدي، تتويجا للإبداع الفيلمي. كذلك بالنسبة لمعدات الصوت الخاصة

(1) Jean Serroy, Entre deux siècles، سبق ذكره، ص ٥٥١.

بصالات العرض – دولبي، تي إتش إكس، ورقمية–، تماما مثل عرض الفيلم رقميا، الذي مازال يبدأ، فيعدل بعمق من شروط العرض. يكفي أن نقارن عناوين الأفلام الآن، مع قائمتها التي لا تنتهي بالمساهمين ومن يأتي ذكرهم على نحو شبه مقتضب، منذ ثلاثين عاما فقط، لنتحقق من هذا التطور. يتوافق تضاعف الوظائف مع تطور تقني معقد على نحو متزايد، إلى حد أن الاستديوهات تقوم حاليا بالتعاقد بالباطن، فتتعامل مع معامل متخصصة في المنتجات التي تتطلب تكنولوجيات أكثر تطورا. فعندما أنشأ جورج لوكاس[١] شركته للمؤثرات الخاصة عام ١٩٧٥، "آي إل أم"، كان قد بدأ نوعا من الشركات المتلاصقة لصناعة الإنتاج كانت وأصبحت، منذ هذه الفترة –ليس في هوليوود[٢] فحسب– من العناصر الأساسية.

السينما، التي كانت دائما من إحدى تقنيات الإيهام، تتفرغ الآن لفجور هاوية الافتراضي. فمجالات الخيالي الشاسعة، المذهل، المتوحش، السحري تستثمرها أفلام

---

(١) إن حالة لوكاس وملحمته "حرب الكواكب" دالة على نحو خاص. فتصوّر الجزء الأول من الثلاثية، بين عامي ١٩٧٧ و١٩٨٣، جعل السينما الهوليوودية تدخل حقا عصر التكنولوجيا العالية. والجزء الثاني من الثلاثية، بين عامي ١٩٩ و٢٠٠٥، بفارق عشرين عاما، يمثل سلفا علامة أخرى في عصر التكنولوجيا المتطورة، ويسجل، في التكنولوجيا العالية الفائقة: تقديم شخصيات رقمية في تهديد الشبح وعرض الفيلم، لأول مرة بالنسبة لفيلم بهذه الأهمية، بآلات عرض إلكترونية– رقمية ؛تصوير هجوم المستنسخين في حجم رقمي عالي الوضوح، بكاميرات تسجل ٢٤ صورة/ثانية مع فيلم خام تقليدي، خلق أكثر من ٢،٢٠٠ مؤثر خاص بصري– رقم قياسي– من أجل انتقام الثيت. يضاف لذلك مفهوم عن الديكورات تختلط فيه، بانتظام، رسومات الحاسوب (الجرافيك) مع لقطات مصورة حقا.

(٢) على سبيل المثال، في فرنسا، تعتبر شركة "باف" إحدى أشهر شركات المؤثرات الخاصة في العالم. إنها تخترع دائما كل البرمجيات، وتمثل أعلى مستويات التطور في مجال تكنولوجيا المعلومات وهوليوود تلجأ إليها فيما يخص أنجح الابتكارات. وهكذا، شاركت في نادي القتال وباتمان وروبين وماتريكس.

تدفع دائما إلى الأبعد، زمن ومكان الخيال العلمي، رعب الوحوش السابقة لعهد الطوفان أو المستقبلية، ضخامة الضخامة لشيء من قبيل "هالك" (الرجل الأخضر) أو عمليات التجزئة المصغرة لكائنات الـــ"مينيمويز". فاللعب بالتكنولوجيات يتيح هنا تجسيد أكثر الأحلام جنونا، وأكثر التخيلات غير قابلة للتصديق، وأكثر الاختراعات هذيانا، والمؤثرات الخاصة التي تلعب دور المحفزات. نحن هنا في سينما تؤثر لا من خلال الأحداث التي تُحكى وإنما من خلال تأثير الألوان، والأصوات، الأشكال والإيقاعات التي تتوجه إلى من أُطلق عليه اسم "متفرج جديد"(١). بحث في جميع الاتجاهات عن الحسيات المتطرفة، وعن حالة الآنية، التي تتميز بالرغبة في الانفعال من السرعة، بالرغبة في السرعة، تجربة كثافة اللحظة المتقطعة، والشعور بأحاسيس مباشرة وفورية. يصبح العمل في الفيلم- اللحظة مصنوعا من صور- **تجاوز** أو من صور حسية متسقة مع فردانية متعية ومتخلصة من الحواجز، نموذجية لـــ" جيل أنا".

السينما القادمة

ثورة تكنولوجية قلبت أيضا نظام توزيع الأفلام. فقد أقلع سوق الفيديو خلال الثمانينيات وامتد مع مجيء الـــ"دي في دي"، الذي أصبحت له الأسبقية في فرنسا على شرائط الفيديو في بدايات عام ٢٠٠٠. ومنذ عام ١٩٨٧، مثلت صالات العرض والتلفزيون الأرضي أقل من نصف الواردات: احتل الفيديو والتلفزيون المدفوع ثمنهما المرتبة الأولى. وفي عام ١٩٩٨، ارتفع رصيد شباك تذاكر الأفلام الأمريكية من ٦,٨٨ مليار دولار، مقابل ٨,١ مليار دولار لإيجار الفيديو و٨,٥٦

---

(١) Roger Odin, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur, approche sémio-pragmatique", Iris, n°8, 1988 ص ١٢١-١٣٩

لشراء الفيديو[1]. وفي فرنسا، كان سوق الفيديو يمثل، عام ٢٠٠٢، ٢ مليار يورو، وهو مبلغ يتخطى واردات صالات السينما. ومرة ثانية، تتولى تكنولوجيات جديدة، حاليا، زمام الأمور: تصبح الإنترنت منصة لتوزيع السينما؛ ومن الآن في الصين وهونج كونج، أصبح التحميل والتليفون المحمول، من وسائل مشاهدة الفيلم الشائعة الاستخدام. ورغم أن الفيديو بالطلب **(في.أو.دي)** لا يزال في بداياته، فمن المتوقع أن يسجل ازدهاره على نحو سريع: ٥% من مستخدمي الإنترنت الأمريكيين يلجأ إليه بالفعل بانتظام.

وعلى نحو مواز، خلقت النجاحات المتلاحقة للتكنولوجيات العليا عالما جديدا من استهلاك السينما، نوعا من المستهلك من النوع الثالث، مستهلك فائق يبحث عن أفلام أكثر حسية، جماليات تكنولوجيا عالية، وصور صادمة وحسية تتسلسل على نحو متسارع. فما يتم الإعلان عنه، من خلال الأفلام التي يساعدها الكمبيوتر، هو حقا "تبدّل للنظام البصري"[2] للسينما.

هل تدل هذه الانقلابات على موت السينما؟ هل التكنولوجيا الفائقة، ونمط الاستهلاك الفائق الذي تثيره، قبر الإبداع حسبما نسمع كثيرا؟ بداهة لا[3]. يكفي أن نلاحظ أن تاريخ السينما هو أيضا تاريخ تكنولوجياتها وأن العديد من كبار المبدعين اهتم إلى حد بعيد، من جانس إلى جودار، بالتجديد التقني. وبالنسبة للتحول الجذري الذي تعرفه السينما على هذا الصعيد اليوم، فهناك بضعة أمثلة معبرة تستحق أن

---

(1) Caroline Eades, "La place du cinéma aux Etats-Unis", in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), Cinéma contemporain, état des lieux, سبق ذكره، ص٦٠

(2) Noel Nel, "Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain"

(٣) يقول جان- ميشيل فوردون، على سبيل المثال: "هذه الأدوات الجديدة، هذه الممارسات الجديدة، هذه الموضات الإبداعية الجديدة، والتوزيع والاستهلاك (الجديدين) تحول السينما على نحو عميق. فلا شيء، حاليا، يثبت أنها تقودها إلى الفناء"، Horizon cinéma, L'Art du cinéma dans le monde contemporain, Paris, Les Cahiers du cinéma,2006, p.42

تؤخذ بعين الاعتبار. وهكذا، برجمان، الذي لا يُشتبه مطلقا في تساهله مع رغبات السوق التي تستند عليها الصناعة الهوليوودية، يشترط عرض فيلمه، الأخير والنهائي، فقط رقميا في السينما- عُرض *سربندة* في البدء في التلفزيون عام ٢٠٠٣. أصبحت الإلكترونيات وسيلة لعرض الموضوعات الحميمة، الخالية من العيوب، على سطح الشاشة العملاقة، وعمل عرض حقيقي منها: لم يعد الأمر يتعلق بالكبير بلا حدود والضخم ذي *النجاح الساحق تجاريا*، وإنما بالدقيق والعميق بلا حدود للمأساة الشخصية، والعجز، والموت، الذي تُعظمه فضائل الرقمي. الأمر الذي يبرر هذا الاعتراف لألان رونيه، هو أيضا مؤلف مرجعي، وهو يراقب مجيء الافتراضي، بعين غير معادية *مسبقا* مطلقا: " لست من الذين يبكون لاختفاء الفضي لصالح الرقمي. الافتراضي، ينبغي ببساطة أن نعرف كيف نستفيد منه. فكل شيء يعتمد على ما نفعل به."(١) والمقدمة التي تؤسس الديكور، هذه الرائعة الفنية الحميمة والشخصية التي هي *قلوب*، هي لقطة افتراضية،(٢) مثل اللقطة الأخيرة، التي تكتب كلمة "نهاية"، ليس على شاشة السينما مباشرة، وإنما من خلال صورة داخل الصورة نفسها، على الشاشة الإلكترونية لجهاز تليفزيوني. فالتقنية الفائقة للتكنولوجيا العالية تمكنها من تأديتها بطريقة جديدة، بعيدا عن تحويل السينما عن وظيفتها كفن- التعبير عن رؤيا للعالم والرؤية النقدية للواقع. دائما المزيد من الإلكترونيات يعني المزيد من الإمكانيات المفتوحة للسينما، دون أن يعني ذلك، هل

---

(١) حوار مع جان سيرو.

(٢) الأمر يتعلق بزوم من أعلى على أحد مباني الحي الجديد لمكتبة فرنسا القومية، انطلاقا من لقطة بعيدة تضيق وهي تعبرالحي كله تحت الثلج. يشرح ألان رونيه إعداده على هذا النحو: "كان ينبغي أن ننفذ هذه اللقطة بطريقة تقليدية، بصورة يتم أخذها من هليكوبتر. ولأسباب تقنية، لم يتحقق هذا. والصورة، الحل الآخر، لم تكن تنقل أي شيء. عندئذ اقترح على المعمل لقطة ثلاثية الأبعاد. وهذه أذهلتني. كان فيهاجانب اصطناعي، تقليدي، يتوافق مع الفيلم تماما. فالافتراضي، هنا، كان الحل بداهة" (حوار مع ج. س.).

ثمة حاجة لقول هذا، شرطا كافيا للإبداع. بالتأكيد لن تجد السينما فائقة الحداثة روحها في طقوس عربدة الرقمي- الإلكتروني، لكنها لن تفقدها أيضا بالضرورة.

نحن لسنا إلا في بداية هذا التحول. إذ تأتي اللحظة التي سيتم فيها تبديل التقنية الأصلية (الفيلم الفضي، البكرة)، التي من خلالها عرضت السينما في الصالات، إلى مجال الرقمي. إنها دورة كاملة- مائة عام من السينما- ستُمحى مع انطلاق هذه الدعامة الجديدة. حاليا نحصر أكثر من ١٦٠٠٠٠ صالة، لكن أقل من ١ % فقط من هذا المنتزه مجهز بمعدات عرض رقمية. وهكذا، فإن اختفاء السينما القائمة على الفيلم الفضي أمر لا مفر منه في نهاية المطاف. فتجهيز الصالات بالمعدات الرقمية مؤجل حاليا لأن سينما الصالات المتعددة التي بنيت في التسعينيات ينبغي أن تستهلك معداتها. وبعد غد، دون أدنى شك، لن تحصل الصالات بعد ذلك على الأفلام في شكل بكرات أو أقراص، وإنما من الأقمار الصناعية مباشرة، التي ستنقلها إليها في شكل رقمي. يمكننا أيضا تخيل سلسلة سينما رقمية (عالية الوضوح) كاملة، بدءا بالتصوير وانتهاء بالعرض في الصالات. ومع كل ما يمثله الأمر من مكاسب (نوعية أعلى للصورة، تخفيض التكاليف، عدم تدهور النسخ، تنوع الألوان، بل عرض بارز ممكن باستخدام نظارات ثلاثية الأبعاد). هو مستقبل لا يملك أي سمات الافتراضي: فهناك حاليا ٢٥٠ صالة سينما ثلاثية الأبعاد في الولايات المتحدة؛ وسيكون هناك أكثر من ١٠٠٠ في بداية عام ٢٠٠٩. إن فكرة تحول حديث فائق للسينما تجد هنا تجسدها العلمي التكنولوجي الكامل.

دوامة التكاليف وانتصار التسويق

وفي نفس الوقت، يسجل نظام السينما الاقتصادي الصعود نحو الحدود القصوى، المميز للعصر الجديد. يشهد على ذلك -أولا- الزيادة الحادة في تكاليف

الإنتاج. فخلال النصف الثاني من السبعينيات، بدأ عهد *أفلام النجاح التجاري الساحق* الهائلة، إنتاج ضخم يتميز بانفجار تكاليف الإنتاج، وميزانيات الدعاية وأجور النجوم. ثم تضاعفت الأفلام ذات الميزانيات الفرعونية: فبينما يبلغ إجمالي متوسط ميزانية الفيلم الطويل ٦٠ مليون دولار، تنتج هوليوود كل عام ١٥ عنوانا تتخطى ميزانيتها ١٠٠ مليون دولار. فبلغت ميزانية *تيتانيك* الذروة في عام ١٩٩٧، ٢٤٧ مليون دولار، وتخطتها منذ هذه الفترة ميزانية *الرجل العقرب* ٣، في عام ٢٠٠٧، لتبلغ ٣٠٠ مليون.

ومن ناحية أخرى تُسارع دوامة الميزانيات هذه من عملية تمويل عالم السينما، التي هي ظاهرة تأسيسية لحداثة الاقتصاد الفائق. فقرابة ١٠ مليار دولار تم تخصيصها من أجل السينما الأمريكية خلال ثلاث سنوات (٢٠٠٤ -٢٠٠٧). وقد وقعت وول ستريت عقد تمويل بثلاثمائة مليون دولار مع بارامونت وبستمائة مليون مع فوكس، بل تولت الإشراف على استوديوهات معينة، مثل أم. ج. أم. والبنك الألماني، من ناحيته، يساند بستمائة مليون دولار، نصف إنتاج يونيفرسال وجولدمان ساشس يصرح بتخصيص مليون دولار لتمثيل وينستين كومباني. وكي تتشارك في المخاطر، تتدخل صناديق الاستثمار في مجمل إنتاج الاستديو، الذي ينتج عموما بين ١٠ و١٥ فيلما سنويا، مع العلم أنه، وفقا لرأي متخصص في الإنتاج الهوليوودي، " الاستديو الذي يفقد ثلث إنتاجه، يكسب كثيرا من ثلث آخر ويتوازن بالكاد على الأخير[1].

هذه الأفلام الأوروبية، بالتأكيد، بعيدة للغاية عن الوصول إلى هذه القمم. تظل الحقيقة أن الميزانيات المتوسطة قد زادت بشدة خلال العقدين الأخيرين. ففي فرنسا، انتقل الإنتاج الذي يتجاوز ١٠ مليون يورو من أجل ٤ أفلام خلال عام

(1)Paule Gonzales, "Hollywood fascine les fonds d'investissement", Le Figaro,18 mai 2007.

١٩٩٢ إلى ٣٠ عام ٢٠٠١ . ومنذ عام ٢٠٠٠، تضاعفت الميزانيات الضخمة: فالاستثمارات في هذا الفئة من الأفلام انتقلت من ٢٥ % عام ١٩٩٩ إلى ٤٣ % عام ٢٠٠١. نذكر أيضا الميزانيات الضخمة لأفلام لوك بيسون، التي تنافس ميزانيات هوليوود: كلف "العنصر الخامس" ٧٥ مليون يورو و*آرثر والمينيموييز*، ٦٥ مليون. يصاحب السينما الفائقة استراتيجية مخاطرة من المنتجين الذين، وهم يبحثون عن تقليص الشكوك التي تثقل على هذا السوق المعرض للخطر، ينتجون أفلاما تزداد غلاء، أفلام- أحداث يتوقع أن تجذب الجمهور العريض.

لكن، إذا كان الإنتاج الضخم يرى ميزانيته تكبر على نحو متزايد، فوسائل الأفلام الصغيرة تتكمش دائما. هكذا، تزداد الفجوة بين الأفلام "الغنية" والأفلام "الفقيرة"، والفئات الوسطى هي التي تدفع ثمن سياسة هذه السيدة الجديدة(١): من ناحية، عدد متزايد من أفلام الميزانيات الضخمة؛ ومن ناحية أخرى، مزيد من الأفلام منخفضة الميزانية: في عام ٢٠٠٢، بلغت تكاليف ١٤ فيلما فرنسيا أكثر من ١٠ مليون يورو، بينما كانت تكلفة ٤١ فيلما آخرا أقل من مليون. فزمن السينما الفائقة معاصر لعملية استقطاب ثنائية لميزانيات الإنتاج.

يتوازى انفجار الميزانيات مع تضخم أجور الفنانين: براد بيت، توم كروز، جوليا روبرتس، نيكول كيدمان يحصلون على مبالغ تتراوح بين ١٦ و ٢٠ مليون

---

(١) في الخطاب الذي ألقته باسكال فيران خلال تسليم جائزة سيزار إلى "ليدي تشاتيرلي"، تشير على نحو خاص إلى المخاطر التي تتعرض لها السينما الفرنسية ""من نظام تمويل الأفلام الذي يؤدي -من ناحية- إلى أفلام تزداد ثراء ومن ناحية أخرى، إلى أفلام فقيرة للغاية. هذا الشق حديث في تاريخ السينما الفرنسية. فمنذ وقت ليس بعيدا للغاية، ما كان يطلق عليه أفلام الوسط- لأنها بالتحديد لم تكن ثرية للغاية أو فقيرة للغاية- كان علامة على أفضل ما كانت تنتجه فرنسا" (Le Monde, 27février 2007).

دولار للفيلم. وقد حصل توم هانكس على ٢٥ مليون دولار عن *شفرة دافنشي*، وريز ويزرسبون، التي عزز الأوسكار من قيمتها في السوق، تتفاوض من أجل ٢٩ مليون من أجل *مشاكل عائلية*، وهو أعلى أجر سُجل من أجل امرأة ممثلة. بالتأكيد لا تعود الأجور الفلكية للنجوم السوبر إلى اليوم. لكن أجور النجوم، خلال العشرين سنة الأخيرة، انتقلت بوضوح إلى مرحلة أخرى نظرا لتغير تسلسل مستويات الأسواق، والاختفاء التقريبي للعقود الثابتة، وفي الختام تقاسم أرباح الأفلام. فقد حصل بروس ويلز على ٢٠ مليون دولار كأجر عن *الحاسة السادسة*، بالإضافة إلى ١٠٠ مليون دولار من تقاسم الأرباح.لا ينحصر الأمر فحسب في طلب النجوم مبالغ هائلة، وإنما يحصلون عليها أسرع بكثير من قبل وتتضاعف، فضلا عن ذلك، بالمشاركة في الحملات الدعائية للعلامات التجارية الكبرى. وحسبما يقول الأمريكيون: "الشركة الفائزة تلتهم كل الأصول"(١).

استمرار انعدام المساواة في التضخم -في هذا النظام- أمر لا يبعث على الدهشة. ففي عام ١٩٩٣ في فرنسا، كان متوسط مكاسب الممثلين يصل إلى ١٣,٣٠٠ يورو، لكن ١٢٠ منهم حصل على أكثر من ١٥٠,٠٠٠ يورو، والـ ١٠ % الأفضل أجرا تقاسموا ٢٥ % من كتلة مبالغ الأجور. وكان نصف الممثلين يحصل على ١١ % فقط من إجمالي الأجور(٢). انعدام المساواة الضخم في الدخل هو محور اهتمام متزايد من وسائل الإعلام وبرامجها؛ ولا يثير عرضها الاستياء، بل هو مقبول اجتماعيا ومثير للإعجاب. فمن الآن، تساهم المكاسب المذهلة في نجاح وشهرة النجم: فالمجلات المتخصصة في السينما تنشر كل عام قائمة الممثلين الذين يتلقون أفضل الأجور، في هوليوود كما في فرنسا، تماما مثلما تنشر مجلة

---

(1) Françoise Benhamou, L'économie du star system.، سبق ذكره، ص ١٣١-١٥٢.

(2) Pierre-Michel Menger, La Profession de comédien, Paris, La Documentation française, 1997.

"فورتون"، سنويا، قائمة أضخم الثروات العالمية. فإجمالي الأجور يجعلنا نحلم بما يعرض على المستوى العالمي في قلب عالم السينما: تنامي ظاهرة انعدام المساواة داخل كل مجموعة مهنية[1]. في كل مكان تعزز عدم المساواة بين الفئات، وثراء الأكثر شهرة، والهوة بين الفائزين السوبر والخاسرين. فالسينما الفائقة هي صورة الرأسمالية الفائقة التي أصبحت عالمية، الموسومة بانعدام المساواة المذهلة، وانتصار *نظام- النجم*، الذي يُطبّق على عدد متزايد من الأنشطة.

لكن ضخامة الأجور والتكاليف ليست ضمانا أكيدا للنجاح: فرغم المزادات الترويجية، لا تعتبر الخسائر نادرة. لكن بعض الأفلام تنجح في تحقيق إيرادات وأرباح هائلة، تسمح بتوازن نتائج حسابات شركات القطاع. فقد حقق *جوراسيك بارك* ٩١٧ مليون دولار إيرادات عالمية. والجزء الثاني من *ملك الخواتم*، ٩١٠ مليونا. وتفوقت إيرادات *تايتنيك* الدولية لتصل إلى ١,٨ مليار دولار. إذا كان من الملائم الحديث عن السينما الفائقة فذلك لأنها سينما انفجار التكاليف وأيضا الأرقام القياسية والأرباح: وهي لا تنفصل عن نمو الاقتصاد السرطاني، المرتبط هو أيضا بأغراض ترويجية.

نجاح من هذا القبيل لا يأتي دون تغيير عميق في مناهج توزيع الأفلام وعملية تسويقها. فمن خلال *استراتيجية الغطاء*، فتحت السينما الفائقة الحداثة الطريق إلى احتدام آلة التسويق. في الفترات السابقة، كان عدد نسخ الأفلام الأمريكية التي تعرض في قاعات نيويورك يتراوح بين عشرين أو ثلاثين نسخة، قبل أن يبدأ توزيعها التدريجي لتصل إلى القاعات الصغيرة في أعماق البلاد. ونادرا ما كان عدد النسخ الموزّعة يتجاوز ٣٠٠ نسخة. تغيّرت هذه الاستراتيجية منذ ١٩٧٥، تاريخ عرض *أسنان البحر*، مع ٥٠٠ نسخة في دور العرض في نفس

(1) Daniel Cohen, Richesse du monde, pauvretés des nations, Paris, Flammarion, "Champs", 1997, p. 78-81.

اليوم. حاليا، يتراوح عدد نسخ الفيلم الواحد من ٨ إلى ١٠٠٠٠ نسخة، منها ٤٠٠٠ نسخة للسوق الأمريكي والباقي للسوق الدولي. أصبح هناك عدد من الأفلام يعرض في العالم كله(١). في فرنسا، زاد عدد نسخ الفيلم بنسبة ٣٧ % بين عامي ١٩٩٤ -١٩٩٨. كما تحتكر العروض متناهية الضخامة من ٨٠٠، ٩٠٠ وحتى١٠٠٠ شاشة عرض(٢). أن نجعل الجمهور العريض ينتظر أين يكون، أيا من يكون، أصبحت مخاطرة تجارية كبيرة في عصر تسوده غزارة الطلب وحالة "فورا" ذات النزعة الاستهلاكية.

كما نشهد، في نفس الوقت، تكثيفا رائعا للحملات الدعائية تترجم انفجار الميزانيات. ففي الأربعينيات، حتى أكثر الاستوديوهات تقدما لم تكن تنفق أكثر من ٧% من ميزانية الإنتاج من أجل الدعاية. واليوم، ارتفع متوسط ميزانية الترويج للأفلام الأمريكية إلى أكثر من الثلث، وفي الحالات القصوى، إلى أكثر من نصف ميزانية الإنتاج. وفي عام ١٩٨٥ بلغت الميزانية المتوسطة لتسويق الفيلم ٦،٥ مليون دولار؛ بينما بلغت ٣٩ مليون دولار عام ٢٠٠٣(٣). فالمُلح هو إغراق السوق، وخلق مليون حدث إعلامي بواسطة استراتيجية كلية الحضور للفيلم في صالات العرض كما في وسائل الإعلام. والنتيجة أن الجزء الأكبر من إيرادات دور العرض يتم حصده خلال الأسابيع الأولى من العرض. عدا بعض الاستثناءات،

---

(١) سبق ذكره، Vinzenz Hediger, "Le Cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé", in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), Cinéma contemporain, état des lieux

(٢) في عام ٢٠٠٧ تراوح سعر نسخة الفيلم، في فرنسا، من ٧٠٠ إلى ١٢٠٠ يورو، وفقا لطول الفيلم ونوعية المنتج.

(3) "Le spectateur dans les filets du marketing", Le Monde, 20 décembre 2006، في فرنسا، خلال عامي ٢٠٠١-٢٠٠٤، تضاعفت استثمارات دعاية الأفلام، كمازاد هذا الإنفاق بنسبة١٥,٤% بين أكتوبر ٢٠٠٥ – وأكتوبر ٢٠٠٦ .

(*ديفا* على سبيل المثال أو أفلام مثل *مراوغة* أو *ليدي تشاتيرلي*، التي أنعشها الأوسكار الذي حازت عليه)، فالنجاح فائق الحداثة هو "فورا أو أبدا"(١).

الأمر الذي يضاف إليه استراتيجية توسع للسوق عبر أشياء إضافية. فمنذ عرض *حرب الكواكب*، كانت ألعاب الفيديو متوفرة في الأسواق. وفورا، اقترحت مطاعم الوجبات السريعة و"تويز آر أس" منتجات مشتقة. وبالمثل *جوراسيك بارك*، الذي حقق مليار دولار لأكثر من ١٠٠٠ منتج مشتق. وبلغت إيرادات *الملك الأسد* ٣١٠ مليون دولار في دور العرض و٧٠٠ مليون من المنتجات المشتقة. فنجاح الفيلم لا يقاس فحسب من إيرادات صالات السينما بل من عمليات بيع المنتجات التي يولّدها.

تضاعفت الأفلام، ترويج فائق للأفلام المنارة، "عرض متشبع"، تقليص مدة الاستغلال في صالات السينما: كثير من العمليات "الهايبر" تؤدي إلى تركيز النجاح على عدد محدود من الأفلام على نحو متزايد. في عام ١٩٩٨، جمع *تيتانيك* و*عشاء الحمقى*، وحدهما، أكثر من ٤٤% من حصة السوق. ومن بين ٥٠٦ فيلما طويلا عرضوا في فرنسا عام ٢٠٠١، حقق ٣٠ فيلما أكثر من ٥٠% من الإيرادات، ومثل مائة فيلم أربعة أخماس الإيرادات(٢). وفي ديسمبر ٢٠٠٦، احتلت ٥ أفلام ٧٠% من ٥٣٠٠ شاشة عرض. وعلى النقيض، تم عرض ٤٠ % من الأفلام الطويلة في ٤% من الصالات. فكلما زاد العرض، كلما قل عدد الأفلام التي تشارك في تردد عدد الحضور والإيرادات.

---

(١) ومع ذلك، وبقدر اعتماد اقتصاد السينما المتزايد على ما هو خارج – الصالات، فإن تخفيف تكاليف الإنتاج يتطلب –في واقع الأمر– مزيدا من الوقت.

(2) Françoise Benhamou, « De la crise à la guerre: le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios », in Francis Bordat, Michel Etcheverry (dir.), Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 69.

وإذا كان صحيحا، مبدئيا، أن التوزيع الرقمي غير المحدود يمكن أكثر الأفلام سرية من إحراز تقدم وامتلاك مدة استمرار أطول- إنها نظرية "الطابور الطويل" التي أطلق صيحته كريس أندرسون-، فينبغي الإشارة إلى أنها، حاليا، ثقافة الضربات وتسريع القديم البالي من المنتجات الثقافية، التي تُفرض على نحو متزايد كل يوم. اليوم، تعرض عشرة أفلام جديدة، كل أسبوع في المتوسط، على الشاشات الفرنسية، وهي تطرد في آن عددا من الأفلام لا تزال تُعرض ولم تتمكن، بالنسبة لأغلبها، من الاستقرار. فما الذي سيكبح حقا عملية تقليص زمن حياة الأفلام في عصر يهيمن عليه العطش لكل ما هو جديد والوفرة المفرطة في الطلب السينمائي؟ لا شيء يؤكد أن الإنترنت ستنجح جديا، في هزيمة هذا المنطق الهيكلي لحداثة النزعة الاستهلاكية المفرطة. إذ من الذي سيرشد اختيار المستهلكين؟ علام سيستند الجمهور العريض، إن لم يكن على "ما يتحدثون عنه"، نجاحات الحاضر الكبرى؟ فالزمن الذي ستمثل فيه "المشكاة" سوقا بنفس أهمية "الضربات" لن يكون غدا.

المستهلك الفائق في السينما

والانقلاب ليس أقل شأنا على صعيد الاستهلاك. لقد ارتبطت السينما بتقاليد الخروج العائلية إلى دور العرض. وفي عامي ١٩٣٠ و١٩٤٤، كان كل الأمريكيين تقريبا يذهبون مرة في الأسبوع إلى السينما.(١) نحن بعيدون عن ذلك: فمنذ ظهور التليفزيون ثم الفيديو في المنازل، أصبح التردد على دور العرض يتجه

(1) Francis Bordat, " De la crise à la guerre: le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios", in Francis Bordat; Michel Etcheverry (dir.), Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, Rennes; Presses universitaires de Rennes, 1995, p.69.

نحو منحدر هابط. فتردد الجمهور على دور العرض(١) يتناقص. والأرقام لا رجعة فيها: في عام ٢٠٠٢، كان متوسط تردد الأمريكيين سنويا على السينما هو ٥,٤ مرة والأوروبيين ٢,٤ مرة. وفي فرنسا، تستقبل صالات العرض في وقتنا الراهن أقــل مــن٢٠٠ مليون مشاهد، مقابل من ٣٠٠ إلى ٤٠٠ مليون خلال عامي ١٩٤٠ – ١٩٥٠. في كل مكان، يتناقص التردد المنتظم (مرة في الشهر على الأقل): في عام ١٩٧٩ لم يكن قد تجاوز ١٧,٨% وفي عام ١٩٩٢، ١٥ %. والتغيير في النتائج السنوية يعتمد إلى حد بعيد على وجود فيلم أو فيلمين مدعمين مثل *تيتانيك* وسُمر٣، اللذين أثرا في الحسابات، لكنهما لم يؤثرا على الاتجاه الأساسي. فمتوسط ذهاب الفرنسيين إلى السينما لم يعد يتجاوز كثيرا الثلاث مرات. وفي هذا السياق الجديد، فإن جمهور الشباب هو الأكثر اجتهادا: فمتوسط تردد من يتراوح أعمارهم بين ١٥-٢٤ سنة هو ٧ مرات في السنة.

وفي نفس الوقت، تلا الاستهلاك نصف الجماعي السابق (صالات العرض أو مع العائلة) استهلاك من النمط الفردي النزعة الفائق، متحرر وغير متزامن، حيث كل امرئ يشاهد الفيلم الذي يريده، عندما يريد وحيث يريد. يمكننا أن نرى فيلما سينمائيا في غرفتنا على الإنترنت، أو خلال السفر على شاشة قراءة محمولة، وعلى هاتف جوال. حتى الرحلات الجوية الطويلة، التي كانت تحّول كابينة القيادة، من خلال شاشات حجمها معقول، إلى صالة عرض جماعي، تقدم الآن شاشات صغيرة فردية معلقة في كل مقعد، لتقدم لكل مسافر إمكانية اختيار لغته وفيلمه. لقد تحطمت كافة القيود الخاصة بالفراغ (الصالة المظلمة)، والبرنامج والزمن (المواعيد).

---

(١) وبالمقابل، فمنذ السبعينيات، والجمهور يتزايد استهلاكه في صالات العــرض: ففــي ختــام الثمانينيات، كان يساهم بأكثر من ٦٠ % من أرباح السينمات الأمريكية. انظــر ;John Dean "Cinéma et shopping centers: les salles des années soixante-dix"، سبق ذكره، ص ١٤٣ .

نستطيع مشاهدة الفيلم في أي مكان، في أي لحظة من النهار أو الليل. ومع الـ دي. في. دي، وعروض التوزيع على الانترنت، يمكن لكل شخص، على الأقل مبدئيا، أن يكوّن مكتبته السينمائية حسب ذوقه. إن الممارسة "الطقسية" للسينما أفسحت المجال لاستهلاك غير مؤسسي، غير منسق، وذاتي الخدمة.

هذه الهجمة من النزعة الفردية لا تعادل مطلقا اجتثاث الشعور بالمعنى الجماعي للسينما. تسعة فرنسيون من ١٠ يعلنون أنهم يذهبون جماعة إلى السينما (أزواجا أو مع أصدقاء)، وعدد المشاهدين الذي يذهبون وحده إلى القاعات المظلمة لا يتجاوز ٧ %[1]. في عصر ينافس فيه الفيديو والإنترنت السينما، يُعاش "الذهاب إلى السينما" كلحظة بهيجة ومشاركة شعورية. النزعة الفردية الفائقة لا تعني التوحد في الفضاء الداخلي وإنما مؤانسة مختارة وبناء ذاتي للفضاء- الزمن الشخصي المرتبط بالسينما.

تآكل التردد على الصالات، عرض متنقل وتضاعف الشاشات الصغيرة: لكن كل شيء، مع ذلك، لم يُعرض بعد، كل شيء لا يؤدي إلى انهيار حتمي لسحر السينما "الأصلي". إذ، على نحو متواز مع هذه الاتجاهات التي تنحو إلى الاعتيادي، تجعل التكنولوجيا من الممكن، عبر *سينما منزلية* على نحو خاص، تحقيق تجربة سينمائية مذهلة تعيد خلق الأكثر تقليدية في السينما. ثأر السينما "الأبدي": فغدا سيتمكن الافتتان *المقدس*، من أن يسكن في الراحة اليومية والمخصصة للاستهلاك الفائق. وربما سيأتي اليوم الذي لن تتجسد فيه براعة السينما في صالاتها المظلمة متعددة الأنظمة ولكن في الأفلام الرقمية وفي التكنولوجيا العالية التي تصل للمرء في منزله.

---

(١) يقفز الرقم إلى ٢٥ % بالنسبة للتردد على قاعات الفن والأعمال التجريبية: وفي هذه الحالة، فإن واقعة ذهاب المرء وحده لمشاهدة فيلم يعود إلى نهج محبي الأفلام على الطريقة القديمة.

يثار اعتراض معروف عند الحديث عن النزعة الفردية الفائقة، فيما يخص استهلاك السينما، ٨٥ % من مقاعد صالات السينما المباعة هي للأفلام المنتجة في هوليوود؛ فالأفلام الأمريكية تحتل ثلاثة أرباع السوق الأوروبية؛ فسبعة استوديوهات إنتاج كبرى تابعة للسينما الأمريكية تستأثر على ٨٠ % من السوق العالمي. ينبغي الإشارة إلى ما يلي: في أوان الشاشة السيَّارة، تحث أفلام هوليوود المستهلك الفائق، على نحو خاص، على التنقل. وكلما بُلقنت الأذواق الجماعية كلما اتجهت نحو اختيار منتجات *نظام- النجم*[1]. كيف ندرك هذا التناقض الظاهري بين *هوس أفلام النجاح التجاري الساحق* والنزعة الفردية الحلزونية لعصرنا؟

تؤكد أكثر التفسيرات تطورا -في معظم الأحيان- على قوة هوليوود الاقتصادية التي، من خلال قوات تدخل في السوق لا مثيل لها، قادرة على توجيه، كي لا نقول قيادة، الأذواق. لهذا التحليل جانب من الحقيقة لا يمكن إنكاره. فبفضل أكبر النجوم وأكبر المخرجين، الذين يمكن لهوليوود وحدها تمويلهم، بفضل الإعلانات الضخمة وميزانيات إنتاج تُستخدم هي نفسها كحجج دعائية، تتمكن عمليات الإنتاج الضخم من احتلال المجال وتحفيز الطلب بالنجاح الذي نعرفه. ورغم هذا، توجد حدود لهذا النمط من التفسير، فثمة عدد من الأفلام باهظة التكاليف لم تتمكن، مثلما نعلم، من التملص من خسائرها.

ينبغي إذن إدخال معطيات أخرى، من بينها، في المقام الأول، أسلوب السينما الأمريكية وتوقعات المستهلك الفائق. والملاحظة ليست جديدة: فالإنتاج

---

(١) وهو مصدر الصعوبات المتنامية لأفلام المؤلف.ففي عام ٢٠٠٦، من بين خمسة أفلام مرشحة لجائزة لويس-دولوك، "جونكور السينما"، لم تنجح ثلاثة منها في جذب ١٥٠,٠٠٠ متفرج. هبط صافي أرباح "آرت سينما"، أحد المساهمين الأساسيين في سينما المؤلف الفرنسية، من ٢ مليون إلى ٠,٥ مليون يورو. خلال هذه الفترة، واصلت الأفلام "التجارية" تملأ الصالات: تم تسجيل قرابة ١٩٠ مليون متفرج في فرنسا عام ٢٠٠٦، وتخطت عدة أفلام المليون مشاهد، في هذا المرمى. انظر: 2006,sale année pour les auteurs2007, Le Monde, 7 et 8 janvier

الهوليوودي الضخم يستهدف، منذ البداية، سوقا عالميا فيمحو كافة الجوانب التي تتطلب مفاتيح خاصة للفهم أو لتصور أبعاد قومية أو إقليمية. فتم في هذا الصدد، بالضبط، تنمية مفهوم "فيلم عالم"(١) يُفضي إلى نموذج عبر- قومي ناعم وبلا عقبات. وعلى هذا الصعيد، فإن هيمنة هوليوود تُبنى بطريقتين: من ناحية بأن تعثر على القاسم المشترك الأدنى بين الجمهور والعالم؛ ومن ناحية أخرى باستهداف الجمهور الشاب والمراهق. وبعبارة أخرى أكبر مستهلك للأفلام، الذي يتحكم في مفاتيح النجاح. ومن هنا، سلسلة كاملة من الأفلام التي تصوب صراحة على هذا الهدف، بدءا بالنوع التكاثري الذي يشكل *أفلام المراهقين*. ومن هنا أيضا الأسلوب "الشاب"، "الضربة"، الذي يتميز بالمشهد الضخم للغاية، والمؤثرات الخاصة، وثقافة الكليب وتصعيد العنف، الإيقاع الجامح وكثير من الحركة وقليل من الاستبطان. ليس ثمة أي تناقض بين تفاعل الجماهير مع المؤثرات الخارجية للإنتاج السوبر والنزعة الفردية الفائقة الاستهلاكية، فقد تكيفت السينما مع جمهور شكله الإيقاع الإعلامي ويطالب بأحاسيس سريعة وقوية، دائما جديدة، حتى يتم نقله في عوالم غير- اليومي الرائعة. كان مشاهد السينما يريد أن يحلم؛ المستهلك الفائق للعالم الجديد يريد أن يشعر، يندهش، "ينفجر"، ويعاود الشعور بانفعالات- صدمات متجددة كشلالات.

فن حديث فائق على نحو نسبي

لا تنحصر حداثة السينما الفائقة في الانقلابات التي أثرت في أنماط الإنتاج والتوزيع والتسويق والاستهلاك. فهناك، على حد سواء، الأسلوب والصور، قواعد الفيلم التي تحمل من الآن علامة الحداثة الجديدة.

---

(1) Charles-Albert Michalet, Le Drôle de drame du cinéma mondial, Paris, La Découverte, 1987.

لاحظ أفضل المحللين، منذ الثمانينيات، ظهور طراز من الأفلام من نوع جديد، يتمركز حول الصور-الأحاسيس، الاستشهاد، والاستعارة الرسمية. التصق بهذه السينما، التي ارتبطت باستنزاف شخصيات القصة الكلاسيكية، اسم "ما بعد الحداثة"(١). التشخيص صائب، لكن الاسم ليس كذلك. لقد ولدت خطابة جديدة للسينما هي، بعيدا عن أن تعبر عن حداثة "بعد" أو على آخر نفس، تشهد، على النقيض، على تفاقمها. إنها سينما ألترا، حديثة حقا، تلك التي نشاهدها من الآن على الشاشات. وهي تتميز، في واقع الأمر من ناحية البنية بثلاثة أنماط من الصور غير مسبوقة على نحو أساسي، كلها حاملة لمنطق "فائق" ذي طبيعة خاصة.

تتزامن العملية الأولى مع ديناميكية *عملية المبالغة*. فالسينما الجديدة تتسم بالفعل، على نحو متزايد، بجمالية *تجاوز*، بالبحث عن ما هو خارج- الحد، نوع من التكاثر الباعث على الدوار وتصاعدي على نحو منتظم. إذا كان ينبغي الحديث عن السينما الفائقة، فذلك لأنها سينما ما هو أبدا غير كاف وأبدا ما هو أكثر مما ينبغي، ما هو دائما من المزيد من كل شيء: الإيقاع، الجنس، العنف، السرعة، البحث عن كل الحدود القصوى وأيضا مضاعفة المشاهد، المونتاج الحاد، إطالة الأفلام، تشبع شريط الصوت. من البديهي أن لا "الصورة- الحركة" ولا "الصورة- الزمن" تسمحان بالتحقق من أحد أكبر الاتجاهات في السينما المعاصرة. فمع تصنيف ديلوز(٢) ينبغي الآن إضافة فئة حاسمة بقدر ما هي ضرورية: *الصورة- تجاوز*.

---

(1) Kenneth Von Grunden, Postmodern Auteurs, Copola, Lucas, De Palma, Spielberg, Scorsese, Londres, McFrarland & Co., Fredric Jameson. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, DukeUniversity Press, 1991 ; Marica Landy et Lucy Fisher,"Dead Again or A-live Again, Postmodern or Postmortem?", Cinéma Journal, vol.26, n°4, 1994 ; Laurant Jullier, L'Écran post – moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, Paris, L'Harmattan, 1997. نذكر على نحو خاص

(2) Gilles Deleuze, Cinéma1. L'image-mouvement, Paris, Minuit,1983et Cinéma 2. L'image-temps, سبق ذكره.

تكمن العملية الثانية في منطق *التحرير*، و*التعقيد الشكلي* للمكان- الزمان الفيلمي. البنية، السرد، النوع، والشخصيات: فالوقت هو لذلك الخاص بإلغاء التبسيط، وإلغاء الرتابة وتنوع الاتجاهات للسينما، العلامات الموحدة الشكل والسلسة التي تتعايش مع ما هو غير نمطي. دون أن تكون كلية الوجود، تشير هذه الحيوية، رغم ذلك، إلى روح جديدة للسينما. أبدا لم تكن الأفلام بهذا المستوى التقني المتقدم، أبدا لم تكن أساليب السرد متنوعة لهذا الحد، أبدا خلط النغمات، وتداخل الخطوط وغموض المعنى قد تم البحث عنها على هذا النحو المنهجي. ورغم أن إخلاص هوليوود لجمالية شكل السرد الكلاسيكي العظيم، مع أفلام *النجاح التجاري الساحق*، لا يمكن إنكاره، تظل السينما المفرطة الحداثة هي سينما تعدد الأشكال، التهجين، والجمع. بُنيت المرحلة السابقة هي أيضا على هدم البنية، لكن على نحو مثير للجدل، مع الرغبة في تحطيم المحرمات. لم يعد هناك أي شيء من هذا القبيل في السينما المعاصرة: فالتحرير بديهي، ومدمج، مدرك ومقبول من الجميع، ويُنفذ دون قطيعة أو استفزاز. لقد مر التحرر من الكلاسيكية، مع جودار، أنطونيوني وبازوليني، عبر أعمال ذات رسالة، معادية للبنية السائدة ويصعب الوصول إليها. ولألفتهما وامتدادهما على مجمل سينما الجمهور العام، أصبح التحرير والتعقيد، من الآن فصاعدا، يشكلان جزءا من اللعبة. وهكذا تصور سينما الحداثة الفائقة، على هذا النحو، فئة خاصة بالمفهوم هي أيضا: الصورة- تعدد.

العملية الثالثة هي التي تخص *المرجعية الذاتية*. فسرعان ما أصبحت السينما تنظر لنفسها في السينما، على غرار صورة لويز بروك وهي تموت في صالة العرض، في المشهد الأخير من *ثمن الجمال* (١٩٣٠). هذه المرجعية التأملية ارتدت قيمة المطالبة النقدية مع حداثة الستينيات، كي تؤكد، في مواجهة السينما الكلاسيكية؛اختياراتها واستقلالها الذاتي: والاستشهادات التي يزرعها جودار على امتداد أفلامه هي مثل برنامج ينبغي فك شفراته. ومع عصر الحداثة الفائقة، تغير

الظاهرة من طبيعتها: فتصبح عادية، وتتنوع، وتصبح اللغة نفسها- الخاصة بالسينما المرجعية وإعادة القراءة، المستوى الثاني والمحاكاة الساخرة،التكريم، الاستشهاد، إعادة التفسير، التدوير، الفكاهة- جزءا من الممارسة الحالية. سينما داخل السينما، سينما حول السينما، سينما ذاتية، ما قبل السينما، الميتا سينما: ليست السينما "فنا بلا ثقافة" فحسب، مثل تلك التي يشير إليها روجيه بويفي[1]، وإنما الفن الذي خلق ثقافته وتغذى عليها. ففكرة فن بلا ثقافة مثيرة للجدل لاسيما وأن عملية التعقيد الفيلمي تُشكل وتثري حساسية المشاهدين الجمالية، حتى رغم غياب الهدف الإنساني التقليدي. المفهوم الذي يسمح بترجمة هذه الحداثة الفائقة ذات المرجعية الذاتية ليس سوى *الصورة- مسافة*. حتى عندما تغمر المشاهد في الفيلم على نحو حسي، بأن تلغي مثلما شاهدنا، المسافة إزاء الصورة، تخلق السينما الفائقة الحداثة مسافة من نظام آخر مصدره الروح، آلية ثقافية وساخرة. ومن الآن فصاعدا، أصبح المشاهد داخل وخارج الأفلام: هنا إحدى مفارقات السينما الفائقة.

المفاهيم الثلاثة التي نقترحها هنا- *الصورة- تجاوز*، *الصورة- إرسال متعدد*، *الصورة- مسافة*- تشير إلى العمليات الثلاث التي تؤسس السينما الفائقة الحديثة. وهي تملك قاسما مشتركا: فهي تشيد سينما متحررة من المعايير القديمة، من الحواجز والعقبات، من الأعراف الجمالية والأخلاقية الماضية، المتشددة للغاية أحيانا (قانون هايز الخاص بالرقابة على الأفلام، الفتوى التي سنتها الكنيسة، الذوق السليم، الجنس...). فما هي القيود، وما هي القوانين الحتمية التي لا تزال موجودة؟ كل شيء تقريبا تم إزاحته. تشكل السينما، في أكثر أشكالها معاصرة، عملية مطابقة لتلك التي تقود وسائل الإعلام إلى وسائل الإعلام الفائق، من الرأسمالية، إلى الرأسمالية الفائقة، من الاستهلاك إلى الاستهلاك الفائق. ومثلما تفقد عملية وضع

---

(1) Roger Pouivet,L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. ، سبق ذكره، ص ٩٤

القوانين، الخاصة بالدول وثقافات الطبقات، من سلطتها خلال مخاطرات الرأسمالية المالية الفائقة وذات النزعة الاستهلاكية، مثلما تتساقط الحواجز الجمالية والمحرمات الأخلاقية القديمة والأطر الفضائية - الزمنية للسينما القديمة. في زمن التحرير المعمم ودوامات المبالغة، تتشكل سينما أزمنة الحداثة المفرطة: *سينما فائقة* لا يحظر فيها رؤية الشكل التفضيلي، أو أفضل، الفائق المفرط للحداثة الجديدة.

وخلافا للمطالبات- والمناشدات وبيانات المرحلة السابقة وسينما المعارضة التي تخصها- تتأكد السينما الفائقة، دون نموذج عظيم للخصم، دون قطب معارض ساطع. في هذا الأثر تتآكل ثنائيات المعارضة السابقة. لقد فقد الحاجز بين الفن والصناعة، بين سينما المؤلف والسينما التجارية، من راديكاليته.

تحدث ظاهرة ثلاثية. فمن ناحية، الديمومة بل نمو سينما بحثية يمكن التحقق منها عبر عدد الأفلام الذي يتزايد باطراد وعبر دور المختبر المتزايد الذي يلعبه الإنتاج المستقل: أصبح مهرجان "صاندانس"، على مر السنين، محمية تبحث فيه الاستوديوهات الكبيرة عن المواهب الجديدة القادرة على أن تغذي بأبحاثها الخاصة الإنتاج الهوليوودي. ومن ناحية أخرى، نشهد من الطرف الآخر من السلسلة، تكاثر منتجات مسطحة بلا طموح وتضخم للميزانيات الضخمة، يستهدف على نحو ظاهر عددا أكبر من الجماهير وأكثر الأسواق ربحية، مما يمنحنا سينما جماهيرية ومهيكلة للغاية. لكن من ناحية أخرى أيضا، نلاحظ تأثير سينما المؤلف على أفلام الجمهور العريض، التي تتطور وتصقل: فمن *مشهيات* إلى *مصير أميلي بولان الأسطوري* ومن *مذكرة* إلى *الرجل الوطواط يبدأ*، فإن مسارات جان- بيير جونيه وكريستوفر نولان، التي تمر من أفلام البحث الحميم إلى أفلام الإنتاج السوبر ذات النجاح الجماهيري الضخم، تقدم أمثلة جيدة لهذا الأمر. هكذا تولد أفلام من النمط الثالث، لم تعد سماتها قاطعة إلى هذا الحد. كيف نصف *فتاة بمليون دولار*، *درس*

البيانو، *كعوب رفيعة*، *زمن الغجر*، *ماري- أنطوانيت*، *الداليا السوداء*؟ *فورست جامب* و*الحياة جميلة* أو *الأزرق الكبير*؟ يشعــر المــوزعــون أنفسهم بالضياع، إذ لا يعرفون أحيانا هل يعرضون النسخة الأصلية لأحد الأفلام في دائرة الفن والتجريب أم يجعلونها ناطقة بالفرنسية لدائرة الجمهور العريض؛ بل اخترعوا فئة هجين، "فيلم مؤلف يتمتع بقدرة تجارية عالية".

فالفجوة بين السينما الفنية والسينما التجارية أقل وضوحا: رونيه يحوز الآن على نجاحات جماهيرية حقيقية، و*أفلام النجاح التجاري الساحق* لم تعد تحظر على نفسها بعض الجرأة الشكلية. والتداخل المتنامي المرتبط بتحالف الأضداد هو أحد اتجاهات العصر الجديد للسينما. وهكذا، لم تعد الثقافة الجماهيرية هي ما يمكن تمييزه ظاهريا، عن النمط السلبي، للثقافة النخبوية؛ فهذان يتبادلان الحوار، يتداخلان ويتشابكان بمائة طريقة، ليخلقا سينما ذات منحى مختلط. لا يوجد فن جماهيري أبدي: فهو أيضا له تاريخ. لقد شيد في المعارضة بين الإبداع والقالب، الجودة والتفاهة، فن راق وفن رخيص. لاشك أن هذا التكوين لا يزال موجودا، لكنه فقد حسمه. ما كان غير متوافق على الإطلاق لم يعد دائما كذلك، فقد نجح فن الجماهير في أن يمتص، إلى هذا الحد أو ذاك، الفن ذي النزعة الحداثية. وهذا الاعتراض متواضع، مثلما يمكننا التوقع. فهي ثقافة فائقة حقا تلك التي تولد تحت أعيننا.

الفصل الثاني

الصورة- تجاوز

انتقلنا من عصر الفراغ إلى عصر التشبع، إلى ما هو أكثر مما ينبغي، إلى الأفضل في كافة الأشياء. ومثلما يُعلن المجتمع فائق الحداثة عن نفسه من خلال تكاثر الظواهر المبالغة (تخص البورصة والرقمي، مدنية وفنية، تخص التكنولوجيا الحيوية وذوي النزعة الاستهلاكية)، مثلما تتميز السينما الفائقة بمخاطرة مضاعفة السرعة، وبتصعيد لكل العناصر التي تكوّن عالمها(١).

ينعكس هذا، في البدء، على أكثر المستويات الملموسة من خلال تطويل الفيلم نفسه. لقد ارتبط الفيلم، لفترة طويلة، بعدد البكرات، الذي كان يفرض متوسط زمني يقدر بحوالي ساعة ونصف. فقط الأفلام الاستثنائية هي التي كانت تتخطى هذا المعيار الذي يبرره بعدها الملحمي ومشاهدها الضخمة: كما بالنسبة لفيلم *ذهب مع الريح* الذي يستغرق ٣ ساعات و٤٢ ق. والحال أن الاتجاه يميل، من الآن فصاعدا، إلى الأفلام الأطول دائما، دون أن تكون هناك أسباب درامية تبرره. لقد انتقل متوسط طول الفيلم تدريجيا من١ ساعة و٤٠ ق، إلى١ ساعة و٥٠ ق، ليقترب الآن من ساعتين. وبطبيعة الحال، من ناحية الإنتاج السوبر، لم تعد أفلام المشاهد الضخمة تقل عن ٣ ساعات: *تيتانيك* تغرق في ٣ ساعات و١٠ ق، وكينج

---

(١) حول روابط الحداثة الفائقة والتجاوز، انظر بول فيريليو، Vitesse et Politique, Paris, Galilée,1977; Jean Baudrillard, Les Stratégies fatales, Paris, Grasset,1983 ; Marc Augé, Non-lieux, Paris, Seuil,1992; Pierre-André Taguieff, L'Effacement de l'Avenir, Paris, Galilée, 2000 ; Gilles Lipovetsky, Les Temps hypermodernes، سبق ذكره.

كونج دائما ضخم، يزداد طوله، على نحو متزايد، على مدار الإصدارات: ساعة و٤٠ ق عام ١٩٣٣ مع المنتج ماريان سي. كوبر والمخرج إرنست بي. شوإدزاك، ساعتين و١٤ ق عام ١٩٧٦، مع المخرج جون جييرمان، و٣ ساعات عام ٢٠٠٥، مع بيتر جاكسون.

تجد هذه المخاطرة تحققها الكامل في مجال مغاير تماما، في الأفلام ذات المشاهد الضخمة للغاية والمعبأة بالحركة، والتشويق، و"الضربات" البصرية. فالإنتاج الميجا، الذي يستهدف غالبا المراهقين بدلا من الكبار، يستهدف رموزا من النوع الكلاسيكي (رعب، حرب، كارثة، خيال- علمي) تجددها بتنبيه الحواس من خلال المؤثرات الخاصة، إيقاع جهنمي، انفجارات صوتية، واندلاع أعمال عنف هاي فاي. لم نعد في جماليات المؤيدين لقطيعة الحداثة، وإنما في جماليات الحداثة الفائقة للتشبع التي تهدف إلى الدوار، وإدهاش المتفرج. تبدو السينما الجديدة مع تصاعد الصور، وسرعة إيقاع المشَاهد وإفراط الأصوات، مثل سينما تضخيمية.

لكن ما يؤسس أيضا فكرة السينما الفائقة، فيما وراء سطوة هذا التأثير، هو أيضا المكان الذي تحجزه السينما لكافة أشكال النمو السرطاني، والصعود إلى الحدود القصوى، وتفاقم المشاعر الجسدية، والجنسية والمرضية، *سفاحون*، سمنة وإدمان، حشاشون، ألعاب رياضية متطرفة، إباحية، شخصيات فضائية، ظواهر خارقة، أبطال سوبر، أجساد مركّبة ومعاد توليفها. فمن خلال منطق التجاوز يتم هيكلة وحكي السينما المعاصرة.

سينما- أحاسيس

تظهر الصورة- تجاوز، للوهلة الأولى، مثل التأثير المباشر للتكنولوجيات الحديثة. فالرقمي، على نحو خاص، بالإمكانيات الهائلة التي يفتتحها، يحبذ أكثر

الأنواع استهلاكا للمؤثرات الخاصة ويستحث *أفلام النجاح التجاري الساحق*، الذي تتباهى به، في مزايدة الصور- الصدمة المذهلة على نحو متزايد. فأفلام الحركة، الخيال العلمي، المغامرات، الرعب، حتى أفلام الأطفال- انظر *هاري بوتير في مدرسة السحرة* وأجزائه المحشوة بمؤثرات دائما أكثر إذهالا - تكثيف هائل لقوة تأثيرها، و"قوة ضاربة". وعمليات نسخ الخيالي، الذي كان تصوره حتى الآن محدود بتقنيات أقل كفاءة، تصبح ممكنة. يستطيع بيتر جاكسون، من الآن فصاعدا، أن يبدل عالم تولكين الخيالي، في ثلاثية *ملك الخواتم وانتقام السيث*، وأن يذهب إلى حد تقديم رؤيا لثمانية كواكب خيالية تماما، لكل واحدة منها خصوصيتها، ومناظرها الطبيعية وتصميمها المعماري. وبالمثل فإن نيو، المنقذ في *المصفوفة المعاد شحنها* يمكنه أن يقاتل عدوا مضاعف مائة مرة فقط من خلال ميزات استنساخ الكمبيوتر.

فالواقع الافتراضي، قمة اختراع التكنولوجيا العالية، هو التجسيد للصورة- تجاوز باعتبارها كذلك[١]. التأثير رائع فعلا بالمعني الحرفي في الصالات المزودة بالمعدات الخاصة تمكن المتفرج، الذي يستخدم النظارات ثلاثية الأبعاد والمجسِمة، من أن يخلق رحلة افتراضية مكثفة، انغماس كامل للحواس. حث في الزمن الحقيقي، حمام أحاسيس جسدية في "عالم جديد"، تعديل وزعزعة للمدركات، إحساس متطرف بالواقع: إنه دوار الحديث الفائق، نوع من "رحلة" حسية، تُعرض في وهم متقن أنتجه الواقع الافتراضي.

---

(١) يخلق الواقع الافتراضي عوالم وشخصيات اصطناعية تماما، قادرة من الآن فصاعدا على إعادة إنتاج كل شيء، بما فيها، كما في فنتازيا نهائية، ما كان حتى الآن أكثر العناصر الإنسانية صعوبة في التنفيذ: حركة شعر الرأس، والرقة المتناهية للشعر.

لاشك أن التكنولوجيا العالية ليست في كل مكان، وهناك دائما مكان للأفلام التقليدية، التي تحظر على نفسها أي لجوء للصور المجمّعة. لكن التطور بلغ حدا جعل من المستحيل عمليا صنع أي فيلم دون تدخل الكمبيوتر والرقمي، ولا يمكن تصور سينما تقوم على المشهد، والهرب، والحركة بدونهما. فمن *أستريكس وأوبيليكس*، ومن *مهمة كليوباترا* إلى *فيدوك*، مـــن *المومياء* إلـــى *الملفات السرية* أو إلى *أنا- إنسان آلي*، نجد المؤثرات الخاصة في كل مكان، ومتضخمة إلى حد اضطرار كل فيلم، دائما، إلى تقديم ما يتخطى ما سبقه. يتمحور الترويج للأجزاء التالية من أي الفيلم، على نطاق واسع، على هذا التصاعد للصور المؤيد للتقنية: فالمتفرج، الذي تم تعبئته من خلال الدعاية التجارية، سيرى الجزء الثاني من *قراصنة الكاريبي* بطاقمه من الهياكل العظمية الباعثة على الغيبوبة ووحشه البحري بمخالبه اللانهائية، مثل مزايدة تكنولوجية تدفع نحو مزيد من النمو لمهارة الشاشة بالنسبة للحلقة الأولى؛ وفي انتظار جزء ثالث أكثر تجاوزا أيضا.

في البدء استثمرت التكنولوجيا العالية الصوت على نحو خاص في الستريو دولبي، ثم الـــتي إتش إكس الشهير لجورج لوكاس، مما يبرر تماما التسمية – "أفلام- حفلات موسيقية"- التي اقترحها لوران جوليي لترجمة حالة الانغماس الصوتي التي تغمر فيها السينما الجمهور. في هذه الأفلام، يسيطر شريط الصوت على شريط الصورة، والمشاهد غاطس في قلب عالم الأصوات الحادة ذات الكثافة القصوى، التي تلمس الجسد ونظامه الحسي مباشرة(١). حمام صوتي، مكبرات صوت هاي – فاي، أصوات تبعث على الدوار، تأثير فائق الواقعية: يسيطر السمعي البصري هنا على الكلمات، و"يكبر" على السرد وتسيطر الأحاسيس

---

(1) Laurent Jullier, L'écran post-moderne، سبق ذكره. يختار المؤلف تحليل فيلم حرب الكواكب، الأزرق الكبير، إزعاج، نيكيتا والرقص مع الذئاب كمثال نمطي لهذه السينما.

الخالصة على المعنى. ومنذ عشرة أعوام ومؤثرات التقنية العالية، التي تصاحب هذا المزاد الصوتي، تبعث الحيوية أيضا في الصورة على نحو متزايد، لتتيح ألعابا نارية حقيقية تلعب دور المحفزات البصرية – الأمر الذي يمنح من جديد المعنى الكامل للمصطلح الذي استخدمه سيرج داني لتعيين أفلام الـ"شعور" هذه، خلال بدايات ظهورها في منعطف الثمانينيات: أفلام "الصوت والضوء". *سينما- أحاسيس* هذه، التي ينتشر فيها فسق المؤثرات البصرية والصوتية، أصبحت، بين عامي ١٩٩٠ – ٢٠٠٠، أكثر الترجمات وضوحا للسينما المعاصرة ذات المشهد الضخم.

لم يعد يثير الدهشة، من الآن فصاعدا، رؤية أقصى إنجازات الجسد غير المسبوقة، مصدر الأحاسيس المتطرفة على الشاشة. ومن ثم أصبح *الأزرق الكبير* الفيلم الشعائري لجيل يجد في دوار الأعماق قيمة المطلق ودفعة أدرينالين في آن. وتضاعفت الأفلام التي تزمع منح قشعريرة السرعة القصوى: سيارات فائقة السرعة (*تاكسي* ١، ٢، ٣، ٤)؛ تزلج عشوائي بين أمواج ماليبو (*نقطة فاصلة*، الذي تُرجم عنوانه بالفرنسية، على وجه التحديد، حد *أقصى*)، ممارسة التزلج على أسفلت الشوارع (*لوردات دوج تاون*)؛ سباق بهلواني يتم فيه تسلق الحوائط والواجهات (*ياماكازي*)؛ تزلج مندفع نحو أخطر المسارات (*متزلجون*)؛ تسلق هجومي لأعلى القمم (حد *رأسي*)؛ بهلوان جوي، مع كاميرات على متن طائرات ميراج ٢٠٠٠ تجعل المشاهد يعيش تسارع الطيران في حلقات كأنه على متنها (*فرسان السماء*). حتى خارج سينما الحركة والمشهد هذه، تتطور أفلام – تسجيلية، روائية- قصيرة، أفلام قصيرة وكليب- مكرسة لجمهور من العاطفيين، وتقدم له مهرجانات أفلام الجبال في ليالي تزلج، كاستمرار، على الشاشة الضخمة، للأحاسيس المتفاقمة التي سيبحث عنها في الحلبات أو في الأجواء. فالاستمتاع الحسي والباعث على الدوار هو الكلمة الأخيرة لسينما الجسد الأقصى، حيث تصبح الصور أكثر واقعية من الطبيعة.

منذ سبيلبرج وجيل هوليوود لنهاية السبعينيات، اكتسب عامل آخر متغير أهمية كبرى: السرعة، الحركة الألترا، الإيقاع الجهنمي. حتى ذلك الحين، كانت السرعة، التي كانت السينما الأمريكية الكلاسيكية هي بطلتها، من *كوميديا المجنون* إلى أفلام المغامرات، تبررها الحكاية المروية وتطيع الأسباب الدرامية أو النفسية. تكمن الجدة في كتابة *عن السرعة من أجل السرعة*، فأصبحت هي نفسها هدفها. هذا البُعد، المطروح كجاذب في حد ذاته، يظهر في العناوين التي تعلن عنه باعتباره مضمون الفيلم نفسه (*سرعة، السريع والغاضب*).... سباق رعاة بقر ليلي في سيارات رياضية تبدأ هنا في شوارع لوس أنجلوس أو أتوبيس مجنون يندفع هنا في سباق محموم، فسرعة السيارة التي نشاهدها على الشاشة ليست، في واقع الأمر، سوى تصوير للمبدأ الأقصى: أن نزيد دائما من السرعة. جمالية من نوع جديد تفرض نفسها، يحركها منطق فائق الحداثة للحركة غائية الذات.

منذ ذلك الحين، أصبح استخدام اللقطات القصيرة للغاية هو القاعدة. ومثلما يلاحظ فانسان آميل وباسكال كوتيه، اللذان يحللان عن قرب انفجار السرعة لذاتها هذا، "إن متوسط سرعة اللقطات، [في أفلام ميخائيل باي، المأخوذة كمثال تصويري للسينما الأمريكية المعاصرة] هو ثانيتان، بينما متوسط المدة، في السينما الكلاسيكية والحديثة، بين أربع إلى ست ثوان، بل أكثر"(١). تكاد اللقطة تصبح فلاشا، فإيجازها يجعل تأثيرها أكثر وحشية، وتكرارها المتسارع يجعل أثرها مثل *الانفجار* البصري. هذه المزايدة، التي لها علاقة بجمالية ألعاب الفيديو والكليب، تكاد تصبح شبه مسعورة، عندما يتم التأكيد عليها عبر سلسلة كاملة من الوسائل: عصبية المونتاج، إيجاز الحوار، مضاعفة مشاهد المطاردة، لحظات وقف صوتي. فتأثير سينما هونج كونج، حيث يمكن تمثّل سرعة تتوالي اللقطات بفرقعة مستمرة،

---

(1) Vincent Amiel et Pascal Couté, Formes et obsessions du cinéma américain contemporain, Paris, Klincksieck, 2003, p. 68.

يحقق دوره تماما: فهوليوود، المترصدة دائما، تذهب هناك للبحث عن جون وو، الذي ينقل فورا على الشاشة الهوليوودية هذاالهيجان الذي يبدو أنه المتخصص بلا منازع في مجاله.

في المنطق التجاري، الذي هو منطق *أفلام النجاح التجاري الساحق*، يتم تعريف بعض الأشكال عمليا عبر هذا البحث الدائم عن المتسارع: أفلام حركة، فنون قتالية، خيال علمي. لكن السرعة في ذاتها تصبح أيضا جمالية شاملة، تصدرها هوليوود في كافة أرجاء العالم، فتستحث سواء الأفلام المستنسخة، مثل *تاكسي ١*، ٢، ٣، ٤، أو *ياماكازي* التي أنتجها لوك بيسون، أو أبحاثا أكثر أصالة تتخذ من السرعة مبدأ الفيلم نفسه، مثلما في *اجري لولا، اجري* للألماني توم تيكوير. ومن ناحية أخرى، يأتي كثيرٌ من السينمائيين من عالم الكليب، والدعاية، والتليفزيون وألعاب الفيديو- كافة أشكال التعبير التي تطرد البطء.

وإذا كانت الظاهرة تترجم الجمالية السائدة للإنتاج الهوليوودي على نحو خاص، فهي تظهر أيضا في تسارع معمم للسرد والمونتاج المتعلقان بمجمل الأفلام المعاصرة. لقد تسللت منذ هذه اللحظة السرعة إلى كل الأنواع والأفلام، إلى حد أنها جعلت الأفلام الكلاسيكية تبدو قديمة على نحو لا رجعة فيه في عيون المشاهدين الشباب على نحو خاص، الذين اعتادوا فقط على سينما الحركة من أجل الحركة. فلم يعد ثمة وجود للجدل بين الزمن الحي والزمن الميت، الذي كان ينشئ طباقا بينما ويجعلنا نشعر بالسريع باختلافه مع البطيء، مثل الإعداد التدريجي لتسارع ذي قيمة درامية تتشكل في تأثير متصاعد: فهي *السرعة*، من الآن فصاعدا، وفورا *وبلا توقف*.

في هذه الشروط، يمر خط المقاومة الرئيسي لهذه *النزعة الحركية المتسارعة* عبر إبراز نقيضه: البطء. لكن، على نقيض الأفلام الكلاسيكية حيث

كان لتمدد الزمن قيمة درامية (لا نراه أبدا بهذه الجودة إلا لدى كبار أساتذة البطء، دريير، أوزو، بريسون) يصبح إضفاء القيمة عليها الآن من سياق النظام: يصبح البطء معاداة للسرعة، المعلن عنه بمباهاة باعتباره كذلك، ولا يخشى اللجوء إلى تقنية البطء، الذي ما هو في واقع الأمر سوى الشكل المعكوس، لكنه مغرق في المبالغة، الخاصة بالمتسارع. عملية واضحة جعل منها جون وو إحدى تخصصاته: فهو، على سبيل المثال، يستخدم البطء في تغيير مفاجئ، في قلب السرعة نفسها الأكثر تسارعا، بأن يمط، في قلب عملية إطلاق نار جهنمية الإيقاع، اللحظة التي تخرج فيها الرصاصة من البندقية لتصيب هدفها، كنوع من التعظيم لهذه السرعة. فقط لدى بعض السينمائيين الجموحين، الذي يبنون أعمالهم خارج النظام السائد – جارموش، أنجيلوبولوس، بيلا تارر، شاروناس بارتاس– ويمطون غالبا اللقطة – المشهد إلى الحد الأقصى، يترجم إخراج البطء عالما يرفض المشاركة في اللعبة.

خلال هذه العقود الثلاثة التي أصبح فيها المجتمع فائق التحديث، فعلت السينما نفس الشيء، فخلقت لدى المشاهد شهية الجديد دائما وما هو دائما أكثر "قوة"، وما يصل إلى ذروته. الدعاية التلفزيونية المقتضبة، الكليب التليفزيوني، التليفزيون والراب عملوا في هذا المجال. أصبح المشاهد، وفقا للميل السائد، مستهلك فائق لا يتحمل لا الأوقات الميتة ولا فترات الانتظار: فهو يحتاج إلى مزيد من الانفعالات، مزيد من الأحاسيس، مزيد من العروض، مزيد من الأشياء لرؤيتها كي لا يتثاءب وكي *لا يتوقف عن الإحساس والشعور*. متفرج جديد يحتاج إلى *الانفجار*، ويبحث عن *الحطام* في الصور، وتجربة الـ"سُكر" الديونيسيوسي بالانتزاع من النفس ومن تفاهة الأيام. من هنا التضخم المذهل المبالغ فيه، الذي يضبط إيقاعه مخاطرة الإيقاع. فالسينما الفائقة تترجم طلبا عاما لحالة حسية وحالة انفعالية دائمة التجدد، ترتكز على انتصار الثقافة المتعية بالإضافة إلى الحاجة

للانفصال، عن يومى يظل نمو متزايد مصدرًا دائمًا لمشاعر الضيق والقلق الذاتى تؤدي الصورة– سرعة دور الدوار، المخدرة والمبهجة. فمن الآن فصاعدا، تعني بسرعة، في السينما، الجيد والجميل.

الصورة– غزارة

ما هو "أبدا غير كاف"، الخاص بالسرعة، له لازمته في "أبدا أكثر مما ينبغي" الخاص بالغزارة، دائما المزيد من الألوان، دائما المزيد من الأصوات والمزيد من الصور: فالسينما فائقة الحداثة تضيف المزيد من كل ذلك دائما، مثلما توضحه، في مزايدتها التنافسية، العروض الضخمة التي تقدمها *أفلام النجاح التجاري الساحق* الهوليوودية. لا يعني الأمر أن الغزارة لم تجد تعبيرها عن نفسها من قبل. فقد شكل أسلوب الباروك في التجاوز والفيضان، والفائض عن الحد، دائما، أساس أعمال كبار الفنانين: إزنشتين، جانس وويلز يرسمون خط الذروة لاتجاه يجد لدى فلليني اكتماله الأسمى. نجد لدى هذا الأخير التجاوز الخاص بالخيالي الشخصي على نحو أساسي واستثنائي، في نفس الأحجام الممتلئة لأثداء شخصياته النسائية التي يفضلها. فهو يترجم جوهر رؤيته للعالم ويتخم الصورة بالشخصيات، والألوان والأصوات، ويجعل من الغزارة عرضا. والسينما المعاصرة، هي، تجعل من هذا العرض غزارة.

نمو سرطاني خالص، غزارة من أجل الغزارة، فالسينما الفائقة تمنحنا دائما المزيد للرؤية، وذلك فى حركة إثراء للامتلاء الذي ما هو إلا فائض متضخم، تخمة متطرفة لها قيمتها في ذاتها. فتبحث أفلام الحركة، والمغامرات، والرعب، على نحو خاص، عن تقديم المزيد من ذلك، على أن "تملأ عيوننا" بالمعني الحرفي للكلمة: تصبح المؤثرات الخاصة فالألعاب النارية والمطاردات، الانفجارات،

الشلالات والمواجهات لا تتضاعف فيها فحسب لكن سرعتها تتزايد باستمرار، وتصبح أجرأ وأعنف. وعندما لا يكون بطلا واحدا كافيا، نضم إليه عدة أبطال، لنضيف إلى الغزارة التراكم والتكرار: في *فان هالزينج*، إخراج ستيفان سوميرز عام ٢٠٠٤، لم تعد الشخصية تواجه عدوا واحدا، بل تصبح صائدة وحوش وتقاس، في نفس الفيلم، على مقياس دراكولا، والوحش فرانكشتين والرجل الذئب في آن.

الجديد في هذه الظاهرة هو أن هذا الإسراف، المتوقع في الختام في منطق المزايدة للسينما الشعبية، يطغى عليها بسخاء، فيغذي العالم الأسلوبي والخيالي لأهم المخرجين وأكثرهم تمثيلا للسينما المعاصرة. وهذه الغزارة التي كانت دائما، فضلا عن ذلك، إحدى معايير الباروك الكبرى، نجدها تعبر اليوم عن عالم أصبح، من ناحيته، جانحا، ناتئا، ومتضخما. لم يعد الأمر يتعلق بالذوق الجيد أو الرديء – شجار قديم كان يخوضه الكلاسيكي ضد عدوه الطبيعي – وإنما بفضيلة يُعترف بها لذاتها في كافة تعبيرات الإفراط: المغالاة، المتعدد، الفائض عن الحد، الفائض، والمتجاوز. وهكذا، تبدو هذه الأعمال، التي تصرّف على نحو متميز هذه الغزارة، منسجمة مع روح زمن متحرر، مكتظ ومشبّع. ليس من قبيل المصادفة أن يبدو الغموض، الذي يزداد دائما متاهة لواحد من قبيل ديفيد لينش، والعنف، الذي يزداد دائما تعقيدا لواحد من قبيل ديفيد كرونينبرج، والذروة، التي تزداد دائما هدما لواحد من قبيل أبيل فيرارا، والفوضى، المتضاعفة دائما لواحد من قبيل أمير كوستاريكا، والفائض المفرط،المطلق العنان دائما لواحد من قبيل بيدرو ألمودوفار، مثل أكثر الأشكال تعبيرية عن التمثيل السينمائي المعاصر. فهي تتحدث عن انفجار كافة علامات الإرشادية، لانظامية المتضخم، وفرة هباء الكون الفائق الحداثة، وكأن عصرنا، دون نقطة تلاش في الأفق، لم يكن لديه إجابات أخرى لتحدياته سوى أن

يعيد إضافة تنافر النغمات لتنافر النغمات، ونمو سرطاني إلى النمو السرطاني، لامركزية إلى اللامركزية.

القائمة طويلة، وبناء عليه، ثمة أفلام حائرة ومزعجة، بدءا بنغمات توني جالتيف الغنائية والغجرية ومرورا بالإثارة العنيفة المطلوبة وانتهاء بحالة التخمة المحمومة التي تتسم بها زيارة باز لورمان إلى *الطاحونة الحمراء*. فالسينما فائقة الحداثة مولعة بالتخمة[١]. وهي تعبر عن نفسها على نحو رائع في إفراط كوستاريكا السلافي، الذي يملأ الشاشة بنغمات كورال المجتمع والنغمات الغنائية، أسلحة تخشخش وإوز يغوط، وخمر يسيل ومداعبة أرداف، وأسِرّة تطير. أو أيضا في انفجار الألوان، الهذيان الحيوي، البحث عن المتعة، الترقيع المؤلف من نغمات صوتية متعددة الألوان، الإثارة الدائمة في *قانون الرغبة* أو *نساء على حافة الانهيار*، التي يصورها العالم اللاتيني، الباروكي واللامع لأفلام ألمودوفار، الذي ولد من تحرير مجتمع ما بعد الفرانكية ويندفع بتهور في *الموفيدا*[٢]. وأيا ما كان

(١) امتلاء الامتلاء، لكن أيضا امتلاء الفراغ. يمكننا أن نربط نفس مبدأ الغزارة بالمنطق المعاكس الخاص بالتخفيض على نحو مفرط، والزهد المنهجي ومدرسة الحد الأدنى الألترا الشكلية: وهكذا من الفراغ الشمالي لسينما كوريسماكي أو التجرد المطلق للساعات الثلاث تقريبا لفيلم صمت كبير.

(٢) هذه الغزارة، التي تخص الفوضى، والترقيع، الفيضان، المبرقش، لم يعد لها أي علاقة مع هذه الجمالية الأخرى الخاصة بالتجاوز التي كانت تخص تعبيرية عامي ١٩٢٠-١٩٣٠. فهي- بديكوراتها المعوجة، وألعابها الخاصة بالظل والضوء، وإطاراتها المشوّهة، واستخدامها للأبيض والأسود المتعارضين على نحو حاد - تُبنى عبر عملية تحويل درامي وتوتر فضاء مضطرب معذب، يخص المأساة الحديثة العظيمة. إن تعبيرية الأمس تعكس تجربة الهاوية، والصورة- تجاوز فائقة الحداثة، التي تخص الهباء.

الشكل الذي تمنحه لهذا التعبير عن الكثير والمفرط، فإن طبيعة السينما فائقة الحداثة هو مقت القليل.

الوحوش الجديدة

تمقت هذه السينما كذلك ما هو متوسط، الوسط والمعتدل. لا يعني هذا أن السينما لم تقدم، منذ الأبد، شخصيات متطرفة، لاسيما من خلال العواطف المدمرة، الخطايا، السلوكيات العنيفة والسادية. اللاعب، الدون جوان، المجرم، السكير، المرأة اللعوب: كثير من الأنماط التي- وهي ممثلة في أكثر الأشكال تنوعا- غذّت عددا كبيرا من الأفلام. غير أن التطرف كان مستهدفا فيها من زاوية أخلاقية على نحو خاص، باعتباره جزءا مرتبطا بالشيطان: فمدرس *الملاك الأزرق*، الذي يقوده عشقه المدمر لامرأة لعوب تعمل في كباريه، إلى هاوية الانحطاط، يقدم الصورة النموذجية المثالية له. نحن لم نعد هنا: فقد تلت إشكالية الرذيلة الأبدية اختلال وظائف أنماط الحياة والشخصيات. فالتعبير عن التطرف يميل إلى الانفلات من الحكم الأخلاقي لصالح النقد الاجتماعي لزمن هو نفسه مرضي ومتطرف. لم تعد الصورة- تجاوز تُبنى على خلفية مرجعية ميتافيزيقية أو كشخصية إنسانية سحيقة: فهي تجيء لتصور وضع مجتمع الأفراد فيه ضحايا أو عبيد لكون فاقد البنية مصنوع من حريات ومن محفزات تُضاعف سرعتها. فالتجاوز النموذجي المثالي الديونيزوسي أو الشيطاني، أفسح المجال لعصر تاريخي مريض: عصر الحداثة الفائقة الفردية. في هذا الإطار تكاثرت موضوعات وصور الشذوذ المرضي.

منذ زمن بعيد مثلت أشكال الجسد- التجاوز شخصيات لإثارة الضحك، الحسية أو السلطة. فإذا أخذنا على سبيل المثال نمط "الضخم" التقليدي، سنرى أنه كان يُستخدم للتباين مع النحيف ليشكلا ثنائيات كوميدية تم اختبارها على نموذج

لوريل وهاردي. أو ظل مرتبطا، بالنسبة للجانب الذكري، بالطعام الجيد والشخصية المحبة للحياة أو بالجانب الأنثوي الخاص بالتمجيد الحسي للحم (عالم فلليني يقدم معين لا ينضب في هذا المجال). بل كان يمكن الشعور به كرمز للقوة- الكلية الطاغية الخاصة بالغول التي كان أورسون ويلز، الذي أن أصبح ضخما، مقياسا مفرطا لها. هذا الأمر تغير.

يفسح "الضخم" الآن مكانا للبدين، لـــ *الرجل السمين*. لم تعد الضخامة استخداما دراميا، وإنما ما يتم عرضه هو السمنة، كظاهرة مرضية ومتضخمة لمجتمع الاستهلاك الفائق (انظر *أنا* حجم *سوبر*). على نقيض صورة الضخم الطيب، والمرأة الممتلئة أو الطاغية، أصبحت السمنة شكلا جديدا للخلل، والفاحشة، وسلب الذات. فاحشة بعد -أخلاقية على خلفية ذات نزعة تخص نزعة النظافة الصحية والرغبة في السيطرة على الذات الفردية. في *اثني عشر وقبضة*، يحاول صبي يافع له جسد يمتلئ بالدهون، نشأ في عائلة يمثل فيها الأكل الكثير والسمين السلوك الغذائي الطبيعي ويشكل ثقافة حقيقية، الهرب من المخطط العائلي والاجتماعي ويتطرف في وعيه فيحبس والدته في قبو، ويحرمها من الغذاء. وفي *قراءة عكسية وطردية*، يجعل تود سولوندز ممثلين من أعمار وأنواع مختلفة يمثلون شخصيته الرئيسية، ليمنحها، من بين المظاهر العديدة، الشخصية المزدوجة المقابلة لسوداء هائلة سمينة وشابة بيضاء نحيفة مثل فتلة ومريضة بفقدان الشهية. ففقدان الشهية، النقيض المتطرف للسمنة، هو الطرف الآخر القصي من رجيم النحافة. وصديقات *فيل*، ما أن يفرغن من وجبتهن حتى يندفعن إلى الحمامات ليجبرن أنفسهن على التقيؤ. فشاغل النحافة يصبح انشغالا قهريا: تكتب بريدجت جونز في *يوميات* عن جهودها الخاصة بالحرمان اليومي، وتقرر بطلة *أنا جائعة* الخضوع لحمية غذائية قاسية كي تستعيد رجلها.

لا تصور السينما الظاهرة الاجتماعية فحسب، لكن الممثلين يتلبسون حاليا مظهرهم الجسدي الخاص في الشخصيات التي يقدمونها. فرينيه زلويجير لا تجد أي صعوبة في تجسيد شخصية بريدجت جونز الممتلئة الجسم، وروبرت دي نيرو، الأول، لا يتردد في اكتساب ثلاثين كيلوجرام في *الثور الهائج* من أجل تمثيل دور الملاكم جاك لا موتا الذي يعاني من هبوط قدراته الجسدية. وشارليز ثيرون، طويلة القامة ورشيقة السيقان، وعارضة أزياء مرجعية شهيرة، تزيد وزنها خمسة عشر كيلوجراما لتصبح القاتلة القذرة في *وحش*. لم يعد النجوم في حالة تمثيل للدقة: فهم -إذا صح القول- يدفعون من شخصيتهم ومن لحمهم، تحديات الحد الأقصى.

وفقا لنفس المنطق، تجد السلوكيات المتطرفة الأكثر تنوعا تعبيرها في الأفلام التي تضعها في المشهد من خلال الشخصيات، ولكن أيضا، غالبا، من خلال ممثلين يدفعون بالتماثل إلى حدوده القصوى. ففي *ثلاثة عشر* تتناول كاترين هاردويك *ثقافة المراهقات*، فتلجأ إلى فتاة صغيرة، نيكي ريد، للمشاركة في كتابة السيناريو وتمثيل الدور، الذي يجسد دورها الحقيقي كمراهقة، نيكي ريد، "متطرفة" المخدرات والخمر، السرقة والجنس، الخدوش العميقة، الثقب، الوشم والملابس المثيرة: كل شيء موجود، تقريبا بشكل مباشر.

أما بالنسبة لمرض نقص المناعة، وتدميره الجسدي والموت الذي يعلنه، فلن نستطيع أن ننسى أن أول فيلم عرضه على نحو حقيقي، عام ١٩٩٢، علنا على الشاشة الكبيرة، *الليالي المتوحشة*، من عمل مخرج هو نفسه مصاب بالإيدز، وتوفى بعد بضعة أشهر من عرض الفيلم. فجانب *الهدم*، للسلوكيات المحفوفة بالمخاطر، يولد أفلاما حيث كافة أشكال الإدمان – المخدرات، والعنف- هي موضوع لتمثيل شكلاني يؤكد ويتهم الجانب المفرط. سواء كان مدمن الهيروين

الشاب في *موسيقى جنائزية من أجل حلم*، الواقع في دوامة الإدمان، أو الكوادر المترفين الذين، في *نادي القتال*، يهبطون في الأقبية الكئيبة للهرب من الروتين، حيث القتال السري بلا أية أسلحة، تسبب الهبوط إلى الجحيم في ظهور أفلام عن الانفجار والوحشية، وفقا لجمالية هي نفسها عدوانية ومتشظية.

العنف الألترا

يشارك مشهد العنف بحصة كبيرة في هذه الحيوية المتضخمة. لا يعني هذا أن السينما لم تكتشفه منذ وقت مبكر للغاية[(١)]. لكن *بذرة العنف* الخاصة بالخمسينيات لا علاقة لها كثيرا بتفاقم الداء في الوقت الراهن. والواقع أن العنف قد تمت معالجته، منذ زمن بعيد، كموضوع مدمج في كل أكثر دلالة: المراهقة في حالة تمرد، العصابات والمافيا، الصراعات الاجتماعية، الأدغال الحضرية. بدأت الأشياء تتغير عندما تم تصوير العنف لذاته، عندما أخذ سام بكينباه لقطة مقربة لتأثير الطلقات وهي تمزق اللحم بالتصوير البطيء خلال اندفاع *العصبة المتوحشة*، عام ١٩٦٩، أو عندما جعل فيلما بأكمله يدور حول رأس مقطوعة، في *ائتوا لي برأس ألفريدو جارسيا* عام ١٩٧٤. وفيما بعد، جعل كوبولا من حرب فيتنام، في *سفر الرؤيا الآن* (١٩٧٩) نوعا من الأوبرا، مشهدا لتصميم راقص فائق على أنغام ربات الحرب الفاجنرية. لقد تأسست جمالية وثقافة العنف الخالص: *البرتقالة الآلية* تُعلن وتُطلق، عام ١٩٧١، زمن العنف لذاته هذا. وفي عام ١٩٨٣ يزوده *الوجه المرعب* بكتاب الأدعية وطريقة الاستخدام.

---

(١) انظر أوليفيه مونجان، La Violence des images, ou comment s'en débarrasser?, Paris, Seuil, 1997، وانظر على نحو خاص فصل "Les deux ages de la violence", p.9-28.

لم يعد العنف موضوعا في السينما الراهنة، بل أسلوبًا و"جمالية" خالصة للفيلم. فهو يعمل على نحو متصاعد مثل مشهد موجود لذاته -وتحت تأثير السينما الآسيوية- يجعل من نفسه مؤلف رقصات حقيقي، دون أي رابط مع أي واقع: فبطلة *اقتل بيل* تواجه -خلال عشرين دقيقة- جيشا من حملة السيوف الذي يريد رأسها في معركة يتم خلالها تنظيم العنف، غير المسبوق، مثل باليه خيالي يفلت من قوانين الجاذبية وإمكانية التصديق. هناك قيمة للعنف في ذاته، عنف يشكل جزءا من جوهر الفيلم نفسه وليس من الواقع. ومن هنا تأتي أهمية معالجته الشكلية: فنجد، كل مرة، طريقة جديدة لعرضه، في لقطة مقربة تزيد من تأثيره البصري والانفعالي. فالسيمفونية الباروكية تلطخ الشاشة بالدماء في *الوجه المرعب*، ورأس المجرم، وهي تنفجر، ترسم خريطة بلد خيالي (*أهل العفة*)، والدم يتدفق تحت ضربات جاك لاموتا المتفجرة، الثور الهائج في *بالّ المسعور*: يصبح العنف مرئيا بشكل فني ويثير الإعجاب. وذلك بالإضافة إلى المخاطر التي قد يسببها -حسبما أزعم- الذين يخلطون بين الموضوع وتمثيله، فيعتبرون أنفسهم *قتلة بالفطرة، مثل* الذين صورهم أوليفر ستون. وهو موضوع المناظرات التليفزيونية المفضّل: تأثير عنف الأفلام على سلوك الشباب.

ليس مـــؤكدا أن هـــذه الإدانـــة الأخلاقية تتغلب علىّ المشكلة المطروحة. فلا شك أن العنف في السينما يعمل كمتنفس علاجي أكثر من كونه نموذجا ينبغي اتباعه. وبالمقابل، يؤثر في علاقة المشاهد مع ما يبيَّن له. يلاحظ فنسان آمييل وباسكال كوتيه عن حق أن "العنف الأكبر في الأفلام المعاصرة (وربما أكثره إثارة للاهتمام أيضا)، هو العنف الموجه للنظر، لمتطلباته الخاصة بالمعايير وبالحاجة إلى الاستقرار"[١]. فعندما يفرض نفسه خارج أي معيار متوقع، وأي نقطة معيارية

(١) ســـبق ذكـــره، ص٧٦، Vincent Amiel et Pascal Couté, Formes et obsessions du cinéma américain contemporain

ثابتة، وأي حد عقلاني، تصبح الصور مشحونة بعدوانية مصنوعة من أجل خلق تأثير الصدمة. وجمالية العدوان والملاكمة تجعلان المشاهد يدخل في عالم الفيلم الخيالي، وتجعله يرتجف خوفا أيضا أمام ديناصور من عصر ما قبل الطوفان، وأمام حرب العوالم المقبلة مثلما أمام بؤس فقراء كلكتا: نفس المونتاج المتقطع، نفس الغلاف الصوتي، نفس المؤثرات الخاصة. نفس العنف.

يُغذي العنف، الذي تُضاعف الإمكانيات التقنية الجديدة من سرعته، أكثر الأنواع تنوعا، ويُخضعها لمزايدته القطعية. في أفلام الحركة، تتحول الأجساد، ويصبح الأبطال كاملي- الأجسام السوبر، آلات قادرة على سحق كل شيء: شوارزينيجر، العضلة، يتحول إلى المدمّر (تيرمينيتور)، إنسان بأعضاء آلية (سيبور). في عالم القصص البوليسية، العنف الخالص، شبه التسجيلي، ينزع عن رجال العصابات جانبهم الرومانتيكي الذي كان يمنحه لهم أفلام هذا النوع، ليجعل من *السفاحين* جماعة فظة على نحو مطلق. لقد ولد مجرم من نمط جديد، يجعل من المزايدة قانونا: *القاتل المسلسل*. في *صمت الحملان*، النموذج المثالي لهذا النوع، لنا الحق حتى في قاتلين، فجرائم القتل الجنونية لأحدهما ترد على أكل لحوم البشر لدى الآخر. ويلعب تضاعف السرعة على نحو طبيعي في اتجاه "الأكثر". فهو يؤدي إلى تطور لا هوادة فيه لعمليات القتل السبع التي تزداد فظاعة مع الخطايا السبع الكبرى، المتتابعة في *سبعة*. في أراضي الرعب، والمتعطشين للدماء و*النطح* الخالص والقاسي، من الكائنات الفضائية آكلة لحوم البشر إلى الموتى الأحياء آكلي لحوم البشر، يطلق العنان للعنف في كافة الاتجاهات، ليمزق ويفسخ ويصلب، ويلتهم ويخوزق ويفترس دون أن نرى نهاية أو حد للأمر. وبعد أن صلب ميل جيبسن المسيح بأكثر الطرق دموية، يزايد على دموية العادات البربرية التي ينسبها إلى المايا في *سفر الرؤيا*. بدءا بفيلم ساو وقاتله السادي، ننتقل إلى *ساو٢* وقاتله الأكثر سادية، ثم *ساو٣* وقاتله السادي الفائق، في انتظار *ساو٤* و*ساو٥*، اللذين تمت

كتابتهما للسينما واللذان هما بالضرورة ألترا سادية، وربما *ساو٦* و *ساو٧* بالتأكيد هايبر ألترا سادي... بل يمارس العنف حتى في أكثر الأنواع بُعدا عن هذا الهيجان: ينقلب سرد الوقائع الأسرية إلى تصفية حسابات في قسوة *وليمة*؛ وتصبح الكوميديا دموية وتنشأ، كما في *جيراني الأعزاء*، من جرائم *قتل صغيرة بين الأصدقاء*. الحكايات الخيالية نفسها تتحول إلى كابوس مروع عندما تدخل أليس في بلاد الرعب، في *أرض المستنقعات*، لتيري جيليام.

إذا كان المجتمع المعاصر عنيفا[١]، فالسينما أعنف منه بكثير، فهي تبالغ في دمجه في لغتها الخاصة. يشعر المشاهد، الذي تشكل وأصبح اجتماعيا وتعلم، إلى هذا الحد أو ذاك، بمشهد العنف في البدء، من خلال الصورة، كعنصر رائع، يؤثر فيه بقوة لأنه استثنائي. فهذا المنطق الأولي الخاص بالندرة استُبدل بمنطق آخر، فائق الحداثة: التكاثر. فالعنف، الذي أخذ يغزو الشاشة تدريجيا ويتكرر فيها إلى حد الإشباع، ليصبح اعتياديا في هذا التكرار نفسه، وهو يبحث دائما عن أصالة المشهد، يقع في أسر ألعاب مزايدة تصاعدية هدفها إثارة الإعجاب. ليس العنف هو الذي يميز السينما فائقة الحداثة، بل نموه السرطاني المغرق في المبالغة.

إكس، كما في جنس

في السينما، يطيع العنف والجنس نفس مصير الحد الأقصى. ومثلما ينتشر العنف على نحو متضخم، يصبح الجنس مرئيا مثل دوامة تجاوزات لطقوس العربدة. فالتحرر الجنسي لما بعد عام ١٩٦٨ بعيد الآن، وبعيدة هي حسية *إمانويل*

---

(١) "إن أشكال العنف متطرفة، عندما نريد أن نعتقد أنها طبيعية"، أوليفييه مونجان، سبق ذكـــره، La Violence des images, ص٢٨

المخففة مدعية الأناقة، بعيدة إباحية *إظهار* مدعي الصدمة. ها هو زمن ديمقراطية وشرعية تكاثر *الخام*. ليس الفيلم "البذيء" بالأسلوب القديم، سيئ السمعة، المخفي والمخصص لعدد قليل من الأفراد، لكن نوع جديد، بممثلين محترفين معروفين ومعترف بهم (ممثل إباحي وممثلة إباحية) ويستهدف الجمهور العريض: تنتج صناعة الأفلام الإباحية الأمريكية قرابة ١٠٠٠٠ فيلم سنويا تربح أكثر من الأفلام الهوليوودية. وليس فقط إكس واحدة، بل ٣ فائقة الواقعية، متضخمة، تمثل أكثر الممارسات تطرفا في *العلاقات الجماعية* وغيرها من عمليات الإيلاج المتعددة في لقطات مكبرة. بعد *الحصة الملعونة* العزيزة على باتاي، حصة الزوم الشهواني. ليس الانتهاك ولكن التفاقم الخالص وغير المحدود للأعضاء والتركيبات الشهوانية. استبعاد جذري للمعنى، وللعاطفي والترابطي: لم يعد يتبقى سوى الفائق. في هذا الصدد، تبدو الأفلام الإباحية كتصوير رمزي على نحو خاص لزمن السينما الفائقة التي أطلقت العنان للعاطفة المتطرفة، إلى رؤية كل شيء– عرض كل شيء، وفقا للتصعيد ما بعد الأخلاقي لما هو أدائي وللإفراط في ممارسة الجنس.

لكن الملاحظ أن الجنس، الآن، يتخطى التصنيف إكس، في العصر الذي ندخله. فهو يظهر في أنقى المنتجات الهوليوودية، التي ظلت لفترة طويلة محكومة بهذه القوانين الصارمة والمتزمتة، التي كانت تقيس اتساع فتحة صدر الفستان وتحظر أي صورة للمناطق الحميمة المشعرة. هاهي شارون ستون تبعد ساقيها فتشعل *غريزة أساسية* في الأرض. فالشهوة تجتاح كل مكان: وحاليا، يحتوي كل فيلم يصون ماء وجهه على مشهد جنسي ويتناول الشهوة في لقطة مكبرة. تدريجيا، ما كان مصنفا في الخانة إكس أصبح عملة شائعة. التبادل، اللواط، الجماع، الاستمناء، الممارسة الفموية، وممارسات فموية ذاتية تمارس بشكل مباشر. إن فيرجيني ديبانت وممثلة الأفلام الإباحية كارولين ترينه تي تعلنان البرنامج:

ضاجعني. كاترين بريا، التي تربط الأنوثة بغزو المتعة تجند روكو سيفريدي، في *قصة حب* لإسعاد بطلتها كما ينبغي. لاري كلارك وإد لاشمان يصوران، في *منتزه كين*، مراهقين يمارسون الجنس الفردي والجماعي، وهم يقذفون المني بلا تحفظ ويملأون الشاشة. في ظلام ليالي ناد نيويوركي حيث الجنس يترجم الرغبة المسعورة في الحياة بعد ١١ سبتمبر، نجد المغايرين والمثليين، وثنائي الجنس- ممثلين متطوعين وظفهم جون كاميرون ميتشيل- يمارسون الجنس بكافة الطرق، وكل الأوضاع في *حافلة*. فعصر المحاكاة بين الممثلين أفسح الطريق لسينما جديدة لا يكتفون فيها بالتمثيل، بل يمارسون فيها علاقات جنسية حقيقية أمام الكاميرا. جنس فائق، سينما فائقة: في زمن الـــ"فائق"، لم يعد ادعاء الشهوة تمثيلا إلى هذا الحد. لقد أزيلت الحواجز القديمة، التي تفصل بين التمثيل والحقيقي، لصالح فيديو شهواني فائق الواقعية.

يتخطى تجاوز الفائق الحداثة -فضلا عن ذلك- التمثيل البصري الوحيد للأجساد والأعضاء الجنسية: فهو ينال اللغة نفسها. لا يتم عرض كل شيء فحسب، بل يتم قول كل شيء. في دقة اللغة شبه العلمية كما في العامية الفجة والفاحشة على حد سواء. وهذه اللغة هي لغة الكل: الرجال والنساء.

نلاحظ بالفعل في هذا المشهد الجديد، إذا جاز القول، أنهن النساء بنفس قدر الرجال، وربما أكثر، اللاتي يتولين زمام أمور الجنس. بعد حديثها عن الموت في الأفلام التي تعتبر"ثقافية"، تتناول باسكال فيرران، بطبيعة الحال، الجنس. علامة على العصر، في فيلم بعيد عن الكياسة، يعرض متعة المرأة، إذ يغير *عشيق الليدي تشاترلي* الشهير من العنوان على نحو دال، فيتأنث ليصبح ببساطة *ليدي تشاترلي*. وما يظهر هنا هو تبني النساء لموضوع الجنس الذي كان حكرا من قبل على الرجال، نظرة ولغة نسائية تماما حول الشهوة ومتعة المرأة.

انتهى المقترح أو حتى ما يوحى به: نحن في المعروض، وأحيانا الاستعـرائيـة الخالصة. أصبح الجنس، بالفعل، ملتصقا بالسينما المعاصرة. فهو لا يعكس فحسب الحرية التي يمارسها المجتمع، على الأقل الغربي(١)، لكنه يلعب دور العلامة: وحضوره، الذي أصبح شائعا، هو الحضور الخاص بعنصر يفرض نفسه باعتباره "طبيعي"، بديهي، وضروري. في عام ٢٠٠٧، قام منتجون مدركون لروح العصر بإطلاق فيلم *مقاطعة*، الذي كانوا يقصدون منه نسف الحدود بين السينما والأفلام الإباحية وحيث يعرض سبعة فنانين ومؤد ومخرج فيلما قصيرا يبين، وهو ينسف الحدود، أن حتى الفن، دون حل وسط، يحرص على الحديث عن الجنس لذاته وعلى نحو صريح. الحب، دائما؛ وإنما أيضا الجنس، دائما أكثر، شعار المتعة المتطرفة، مجاز الخروج المنتشي للذات، وحلم تجاوز قيود الحياة العادية./*اصطدام*، يقول العنوان الرمزي لفيلم كرونينبرج، حيث تتلاقى السرعة، والعنف والمتعة.

لن نفسر هذه الهجمة من الجنس الذي يتسم بالغلو من خلال المنطق التجاري وحده. الواقع أكثر تعقيدا. فجذوره تمتد إلى الثورة الثقافية للستينيات، في تحول العادات، إلغاء المحرمات وإلغاء الجانب الأخلاقي الخاص بالمرجعية الجنسية. وعدا هذا الاختلاف الجذري، تقريبا، بنيت الحداثة الفائقة على التطبيع الاستهلاكي، بينما استندت الحداثة على المطالبة بالتحرر. في عام ١٩٧٣، كان رحالو *راقصو الفالس* يبشرون بحرية العيش الجميلة وهم يزرعون في كل مكان بذرة العنف،

---

(١) تمتد الظاهرة، وتصل إلى الصينيين: انظر حركات الجسد المرح المصورة في كل الأوضاع لفيلم شباب صيني (٢٠٠٦)، أول فيلم يعرض العضو الجنسي بوضوح تام في دولة لا تـزال فيها الرقابة صارمة. وعلى أية حال، تم منع الفيلم ومنع مخرجه لو يي ومنتجته الصينية، من العمل لمدة خمس سنوات في الصين.

الفوضوية والجنس؛ ورحلتهم الشبيهة بالحملات الصليبية، التي تجلب المتعة إلى الباردات جنسيا، ورعشة المحظور للمرأة المتزوجة، وفض العذراء. كانوا يطالبون، هم الهامشيون، بعالم مختلف: لقد تسبب الفيلم في فضيحة. بعد ثلاثين عاما، أصبح هذا الخليط من العنف والجنس، السرعة والغزارة المعيار الشائع والشرعي. التجاوز لم يعد حقا يثير الشعور بالإفراط. إذ يتم تمثله وتطبيعه مع حمله، في آن، في اندفاع متهور ومغامر: لقد تلا تحرير الجسد تحرير الصور وكلمات الشبق، الفسق، سيدوم وعمورة. إن ذوبان الـــ"لا" الانتهاكية فتح الطريق أمام سوء استخدام الفائق.

الفصل الثالث

الصورة- إرسال متعدد

إرسال أحادي الاتجاه

كثيرا ما يتم تقديم السينما المعاصرة، في شكلها الهوليوودي الأشهر، باعتبارها انعكاسًا لسيادة التشكيل الكامل للمعطيات، وللمعيار الناعم المقولب. *إنديانا* جونز، *رامبو*، *الرجل الوطواط*، ماتريكس.. نفس المعركة. معركة سينما خبيرة في الفن وفي طريقة ملائمة الوصفات المجرّبة. غير أنه، ولعدة اعتبارات، تبدو هذه الأحكام متفقا عليها تماما طالما تخفي ما حدث منذ بداية السبعينيات، الذي قلب على نحو دال العالم الهوليوودي. إذا كان تسليط الضوء على بساطتها البنيوية صائبا- بساطة خاصة بسينما أحادية الاتجاه - فمقارنة أفلام عام ٢٠٠٠ بما سبقها في الثمانينيات تجعلنا ندرك أن هذه البساطة ليست بسيطة إلى هذا الحد.

فالتقاليد الهوليوودية هي حقا -من الناحية التاريخية- تقاليد سينما تم فيها تحديد الأنواع، الحبكات والشخصيات، بالنمط إن لم يكن بالأكليشيه. الأمر الذي يمثل، بالإضافة إلى الميزة التجارية للأفلام المدركة على نحو سهل التناول لأكبر عدد من الجمهور، سمة تتطابق مع مجتمع هو نفسه منسوج بالتقليدية، بنماذج اجتماعية جامدة، وبمجموعة قوانين صارمة تحدد ما ينبغي ولا ينبغي عمله. ولم يؤد بزوغ مجتمع الاستهلاك الجماهيري العريض إلا إلى تعميق هذه الديناميكية *أحادية الاتجاه* بتعزيز ازدهار سينما المنتَج، ذات النزعة الاستهلاكية، وُضِع معيارها على نحو يجعلها لا تحتاج أي تلق آخر سوى الخاص بالهضم- الأمر

الذي يفسر مرافقة الفشار لها- وللتسلية. وعندما اختصرت التعبير السينمائي إلى شكله الأولي، أصبحت منتجات هوليوود التسويقية قابلة للتماثل مع أشكال عروض بصرية أخرى طورها السوق أيضا، مثل ألعاب الفيديو، حيث يسود الوضوح الفائق الذي لا يحتاج إلى أي جهد تفسيري.

تتجذر إمبراطورية البسيط عبر نظام *أفلام النجاح التجاري الساحق*، الذي ولد في الثمانينيات مع أفلام جيل هوليوود الجديد الضخمة، لاسيما جيل سبيلبيرج، عندما قدم، مع *مغامرات السفينة المفقودة* (١٩٨١)، النموذج المثالي له. في أعقاب هذا الأثر، تراهن الاستديوهات كل عام، على بضعة أفلام رئيسية، ذات إنتاج ضخم وميزانية هائلة لتلعب دور القاطرة المالية والدعائية. ووفقا للمنطق الذي يريد أن يمنح المشاهد مقابل ما يدفعه، تهدف المزايدة البصرية إلى جعل الأشياء واضحة للعين تماما، مما يتفق مع البساطة المتطرفة لما يحكى له. هذه السينما، بعد تنقيحها من أي بُعد، هي سينما الشخصيات المسطحة والرتيبة[١]؛ فهي تشيد بهيكلة هؤلاء بالاستناد على علم نفس تمهيدي وبضعة سمات سلوكية بسيطة، تُفك شفرتها فورا: رباطة جأش إنديانا جونز، شجاعة رامبو. يزداد الأمر كثافة بدءا من التسعينيات، مع الأبطال السوبر، الخارج أغلبهم من قصص *مارفيل المصورة*، التي تستأنف الخدمة على الشاشة الكبيرة بفضل الزيادة الفجائية للمؤثرات الخاصة. سوبرمان، الرجل الوطواط، الرجل العنكبوت وإلكترا يتطورون في عالم الفكر المانوي حيث -وقد وهبوا قوى عظمى- يجعلون الخير ينتصر في مواجهة الأشرار المحددين بوضوح. معهم يتحقق التركيب أحادي الاتجاه للصورة والصورة- تجاوز، فتعمل بساطة "أدائهما" الشديدة، أكثر من أي وقت مضى، على الانتشار المذهل للمؤثرات الخاصة، المكلَفة بترجمة الطابع غير- العادي لمآثرهم.

---

(١) العبارة لفانسان أمييل وباسكال كـوتي، سـبق ذكـره، ص ٣٣، Formes et obsessions du cinéma américain contemporain

نعلم أهمية هذا النظام. فحصة العائدات التي تولدها كل عام أفلام *النجاح التجاري الساحق*، والجانب *"البنكي"* لمشاهير النجوم، والمرتبة التي تحتلها هذه المنتجات، هي عناصر تثبت هذه الامبريالية الهوليوودية الشهيرة التي كثيرا ما ندد بها، على كوكب السينما. غير أن قصر السينما المعاصرة على هذه المظاهر الخاصة بالتسويق وحدها يعني قصرها على الجزء الظاهر من الجبل الجليدي. يعني ألا نرى أن حركة التبسيط القصوى هي جزء من كل أوسع، جزء كامل هو في الواقع متناقض، إذ يعمل على إلغاء معيار- عملية تعقيد النماذج؛ فما يشكل السينما الفائقة ليس شيئا آخر -في هذا الصدد- سوى *تعددية الإرسال*.

عملية تهجين معولمة

إذا كانت *أفلام النجاح التجاري الساحق* تحتل -بالفعل- مكانا سائدا في اقتصاد السينما، فهي، رغم هذا، ليست الوحيدة في العالم. ففي عام ٢٠٠٥، تخطى ١١ فيلما فقط- من ٦٩٩ فيلما، إجمالي الإنتاج الأمريكي- المائة مليون دولار، و٨ في عام ٢٠٠٦ من نفس القيمة الإجمالية. لذا -وفي مواجهتها- لم يعد الفرع الآخر من البديل هو فيلم المؤلف، بل كل شيء آخر: كل ما هو ليس *أفلام النجاح التجاري الساحق*. أي، من الناحية الكمية، ٩٨ % من الإنتاج الذي يمكن، إلى هذا الحد أو ذاك، تهيئته على الطريقة الهوليوودية، وجعله تابعا إلى حد ما للنظام لكن يمكنه ألا يكون كذلك. فعملية التحرير المعممة التي تسود الحداثة الفائقة لم تستبعد مفهوم المعيار الموحّد نفسه. في هذا الإطار، لم يعد التخطيط أحادي الاتجاه هو نفسه سوى تعقيد بنيوي نمطي للعهد الكوكبي الجديد للسينما.

يتم التعبير عن هذا، بداية، عبر عولمة متسارعة. ففي عهد زاد فيه عدد الدول المستقلة منذ ثلاثين عاما، حسبما هو مسجل في الأمم المتحدة، أصبح عدد

الأفلام القومية أكبر، وهامش التنمية المستقبلية هائل: فحوالي ٥٠% من الدول لا تملك بعد إنتاجا سينمائيا، ولا تملك بعض القارات بنية كافية- أفريقيا- أو لا تزال خاضعة إلى حد بعيد - مثل أمريكا الجنوبية- للسطوة الأمريكية. لكن بالإضافة إلى هذه المناطق التي تشكل احتياطي ينبغي استغلاله، وهو ما سيحدث وفقا لمستقبل التنمية في كل بلد، فإن عالم القرن الواحد وعشرين أكثر سينمائية مما كان أبدا.

وبالإضافة إلى حقيقة مواصلة مراكز تقليدية ضخمة الإنتاج للغاية، مثل الهند (حوالي ٨٠٠ فيلم سنويا) أو اليابان (حوالي ٢٨٠)، طريق الإطناب الذي، بعد أن ظل مقصورا لفترة طويلة على السوق الداخلي، يميل الآن إلى اختراق الأسواق البعيدة، لاسيما لوجود طوائف مجتمعية مهاجرة، مستقرة في كل مكان حول العالم، ظهرت أماكن أخرى قوية، لاسيما في آسيا. هونج كونج، ثم تايوان، كوريا الجنوبية، تايلاند واليوم الصين (٣٠٠ فيلم سنويا)، طورت نشاطا إنتاجيا لفت انتباه هوليوود، فسعت إلى جذب أكثر السينمائيين موهبة إلى مدارها، أو إلى شراء حقوق الأفلام من أجل الإعادة الأمريكية. ومن ناحية أخرى، ورغم الأوضاع المتناقضة- حيوية السينما الإنجليزية، أزمة السينما الإيطالية، ثبات السينما الفرنسية(١)، أداء جيد للسينما الإسبانية والبلجيكية، إعادة بناء حالية لسينما أوروبا الشرقية-، تظل أوروبا منطقة إنتاج قوية، مثل كندا، مصر أو أستراليا في قارات

(١) لن نستطيع تناول السينما الفرنسية دون الإحالة إلى "الاستثناء الثقافي"، الذي يمكّن من الاستفادة من آلية مساندة متفردة، تأسست على عدة مراحل منذ ما بعد الحرب. إن النجاحات المسلَّم بها للنظام لا ينبغي أن يخبئ تداعيه ويتطلب تعديلات، لاسيما مساعدة أكثر انتقائية " تتجنب سياسة التشتت المكلفة والمحبطة"، (Françoise Benhamou, Les Dérèglements de l'exception culturelle, Paris, Seuil, 2006 , p.206). يبدو الأمر متوافقا مع ما يدعو إليه المركز القومي للسينما نفسه، إذا ما صدقنا مديرته فيرونيك كايلا التي تأمل في "إعادة تقييم المساعدات الانتقائية لمساعدة المخاطر الفنية، التجديد والاستقلالية"، (Le Monde, 29 mars 2007) .

أخرى. لكن في عالم تواجه فيه أصغر الدول العولمة، تصبح السينما- على نحو خاص- وسيلة تأكيد ثقافي للدول الصغرى والأمم الناشئة. فتوزيع الأفلام الإيرانية، العراقية والسورية، الكازاخستانية، الطاجيكستانية والبنجالية، الباكستانية والتركية، الفلسطينية والإسرائيلية، الكوبية والألبانية، الأيسلندية والليتوانية، اللاتفية والأنجولية والمدغشقرية في الغرب، يعكس إلى حد بعيد هذا الانفتاح. في عام ٢٠٠٥، تم توزيع ٥٣٤ فيلما من ٦١ دولة مختلفة، وارتفع عدد الإنتاج المشترك إلى ٦٦ فيلما، ليقدم كل التشكيلات الممكنة: فرنسي- برتغالي- أنجولي، إيطالي- فرنسي- أمريكي، أسباني- كوبي، روسي- ياباني، ألماني- أمريكي، ألماني- تركي، أسباني- فرنسي- كندي، أمريكي - ألماني- نرويجي...

يضاف إلى هذا التأثير الكبير للعولمة: مضاعفة التبادلات التجارية، الامتزاج العرقي الذي يولده تدفق الهجرة والسفر، الانفتاح على الثقافات الأخرى (وتعتبر *ورد ميوزيك* صورة دالة في هذا الصدد)، وهذا التداخل المتزايد في قوته للشعوب وللوعي، يولّد ويطور وسائل اتصال وتوزيع الإعلام المعولَم. غالبا ما يتم مماثلـــة العـــولمة بقوة تجانس المنتجات والثقافات، بتوحيد الممارسات، والتغريب أو الأمركة للعالم. هذا يعني ألا نرى أنه يصاحبها، في آن، لا اقتصاد التنوع فحسب، بل سلسلة من المرجعيات الموزاييك، وأشكال ثقافية أكثر سلاسة وغير متوقَعة، خلاسية وعبر قومية، "فوضوية" وغير منتظمة على نحو متزايد(1). في ساعة العولمة فائقة الثقافة، تختلط الهويات وتصبح متقلبة، دون حواجز وإشكالية. وحتى لو كان العصر شاهدا على إحياء السلفية الدينية والهويات العرقية- القومية، تفسح نماذج الثبات والتجانس المجال،على نحو متزايد، لتدفق متنافر، وعمليات خلط هويات تقليدية. وتساهم السينما، أكثر من أي شيء آخر وعلى نفس المستوى،

(1) Arjun Appadurai, Après le colonialisme. Les conséquences de la globalisation, Paris, Payot, 2001 , p.61-87.

في هذه الديناميكية: فثمة عدد متزايد من المخرجين يتغذى على تعدد المرجعيات، وهـو يعـرّف نفسه بالانتماء إلى مجموعات متنوعة، ويطالب بانتماءات كثيرة، لا تتلاءم سوى جزئيا، ويشيد على هذا النحو تصورا ثقافيا عاما وفرديا للغاية في واقع الأمر.

هذا حقيقي في فرنسا، حيث تولّد العلاقة بالمستعمرات القديمة والهجرة السوداء والمغربية، سينما تأتي غالبا من الانتماء المزدوج. هذا حقيقي أيضا في إيطاليا أو ألمانيا، مع المخرجين الأتراك المهاجرين، حقيقي في إنجلترا بالنسبة للمهاجرين القادمين من الهند أو من باكستان، حقيقي في الولايات المتحدة حيث يعكـس تنوع أصل وثقافة السينمائيين تعدد الجاليات التي تشكل الشعب الأمريكي. لا تحبذ هذه الديناميكية سينما جاليات مجتمعية احتجاجية، مثلما استطاعت أن تكونه أفلام *رد الاعتبار للسود* في السبعينيات، بل سينما بلا إقليم أو عبر ثقافية، مصنوعة من حوارات متنافرة ومسارات متشابكة، وتداخلات سلسلة فوضوية. إن رادو ميهيليانو، الروماني المولد الذي عرف في وقت متأخر أنه يهودي، وأنه غيّر اسمه بعد هجرته من رومانيا، يهاجر بدوره إلى الغرب، يظل لفترة في الشتات، ثم يحصل على الجنسية الفرنسية كإجراء عملي ويُخرج *اذهب، عش وصر*، الذي يحكي قصة طفل من أثيوبيا، تتظاهر أمه أنه من الفلاشا، ليجد نفسه مهاجرا إلى إسرائيل وسط أسرة من اليهود الشرقيين تتحدث الفرنسية... إنها *بابل*، عنوان، فضلا عن ذلك، لفيلم دال، مادام قد أخرجه مخرج مكسيكي، جونزاليس إيناريتو، الذي -بعد إخراج فيلمه الأول (*غراميات داعرة*) في المكسيك- ينجذب فورا إلى هوليوود، حيث يخرج أفلامه التالية مع نجوم هوليوودية، شين بين (*٢١ جرام*) وبراد بيت (*بابل*).

فهوليوود تظل، في هذا الإعتام المتشظي للسينما المعولمة، المركز الهندسي الذي يولّد قوة جذب مركزية تجذب المواهب القادمة من كافة المجالات السينمائية. لاشك أن هكذا كان الحال دائما، لاسيما بسبب تدفق السينمائيين الأوروبيين الذين هرب الكثير منهم من النازية خلال الثلاثينيات؛ ومع هالة الأرض الموعودة، التي جعلت من البلاد أرضا للمهاجرين، مثلما صورها كازان على نحو نموذجي للغاية في *أمريكا، أمريكا*. لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا النداء للعمل في الأحضان الهوليوودية ينتشر على صعيد جديد، بكثافة واتساع غير مسبوقين. فإذا كان لا يزال يجد صداه لدى الأوروبيين (بول فيرهوفين هولندي، لاس هالستروم سويدي، رولان إميريش ألماني، جابرييل موتشينو إيطالي، أنطوني مينغيلا وكريستوفر نولان إنجليزيان)، فهو يؤثر من الآن على السينمائيين القادمين من كل دول العالم. فجون وو صيني، ولي تماهوري نيوزيلندي ماوري، فيليب نويس أسترالي، م. نايت شيامالان هندي، توني بوي فيتنامي، جيلليرمو ديل تورو مكسيكي، والتر سالز برازيلي...بجانب هؤلاء المخرجين الذين دخلوا في النظام الهوليوودي، هناك عدد من السينمائيين، مثل الفرنسيين جان- بيير جونيه مُخرج *دخيل، القيامة* أو بيتوف مُخرج *المرأة القط*، الذين أتوا ببساطة لإخراج فيلم اقترحته عليهم الاستديوهات، بل لإعادة إخراج أفلامهم، مثل الياباني هيديو ناكاتا الذي يخرج *الدائرة- الخاتم٢*، وهو "تتمة" أمريكية لفيلمه الياباني.

فإذا ظلت أمريكا -في ظل هذه الأوضاع- في قلب كوكب السينما، سيبدو المشهد الهوليوودي، هو، كوزمبوليتاني أكثر و أكثر تعددا للعناصر من أي وقت مضى. والعولمة في بداياتها: فما يُعلن عنه، على نحو متزايد، هو سينما غير مرتبطة بمنطقة، عبر قومية وجمعيّة.

هذا التنوع العرقي- الثقافي للسينمائيين يضاعف هو نفسه، حيوية تحرير جمالي يٌمارس على مكونات الأفلام المختلفة.

هذا بدءا بالسرد. فإذا كانت القراءة الفورية تظل المبدأ الأساسي للسيناريو الهوليوودي، فالتخطيط *أحادي الاتجاه* لحكاية وحيدة تقدم بداية وتطور ونهاية، لم يعد مناسبا. لقد تحطمت وحدة الحدث، الموروثة من القاعدة الكلاسيكية القديمة التي كانت تميز الحدث الرئيسي وأحداثا ثانوية. فمن الآن فصاعدا تصبح الأحداث الثانوية في بنية النص نفسه وفي أهمية الحدث الرئيسي. وهو ما نتحقق منه عبر أنماط السرد التي تفضل المتناثر والفوضوي، المتقطع والمتشظي، الحكائى وغير الموحَّد. وهكذا، من "أفلام الطريق"، الصورة الرمزية لرواية المغامرات التي حققت ثروة طائلة، خلال عهد *السائق غير المتعجل*، بفضل موضوع الطريق العزيز على "جيل الضرب المتكرر". وقد أُعيد استثمار هـذا الفيلم، بعـد عشرين أو ثلاثين عام، ليس للتعبير إلى هذا الحد أو ذاك عن خط الحياة المتمحور حول الحرية، وإنما لمزاوجة مسارات فوضوية، متشظية، دفعتها الصدفة، وغير منتظمة. فمن هرب فتيات *ثلما ولويز* عبر نزهة الأصدقاء في *طرق جانبية*، مرورا بالسفر العائلي في *آنسة سانشاين الصغيرة*، يصبح الطريق وسيلة انفلات على نحو متزايد، والمغامرات أكثر غرابة، والشخصيات نفسها أكثر تنوعا وغير نمطية.

يتأكد الأمر ويزداد حدة مع الموجة التي افتتحها الفيلم الكورالي، الذي قدم فيلم روبرت ألتمان، *اختصارات*، نموذجه المثالي: فالآن لا يتم حكي قصة واحدة إنما اثنتين، ثلاث، عشرة، عِشرين، من خلال قصص تتقاطع فيها شخصيات ترتبط بعلاقات بعيدة فيما بينها. تشكل هذه القصص، وفقا لنظام الموزاييك، لوحة ضخمة تمنح رؤية جماعية لمجموعة اجتماعية (*جوسفورد بارك*)، لحدث (اغتيال روبرت كندي في *بوبي*)، لشارع (مثل التي تحمل اسم *مانوليا*)، لمدينة (لوس أنجلوس في *تصادم*) أو حتى للكوكب (*بابل*). فكثير من الأفلام تترجم تجزؤ وتقسيم العالم من

خلال عملية تنافر بنيوي وسردي. ويسعى سينمائيون آخرون، كأن هذا التعقيد الشكلي غير كاف، إلى ما هو أبعد دائما: فحيث يقوم هانز كانوزا بإحياء تقنية "الشاشة المنقسمة"، التي بدأها أندي وارهول ونالت شعبية واسعة خلال عامي ١٩٦٠ - ١٩٧٠، ويحكي *حوار(ات) مع امرأة* بشق الشاشة إلى جزأين وعرض فيلمين في آن، يتمادى مايك فيجي، هو، إلى حد تقسيم الشاشة إلى أربعة أجزاء في *شفرة الزمن*، ويعرض أربعة أفلام في آن.

هذه الطريقة الأقل اتساقا في الحكي تجعل المتفرج يعتاد على أكثر القصص تعقيدا. وهكذا، تبدو بساطة السرد تبسيطية: لم يعد الأمر يثير الدهشة فحسب، بل أصبح أقرب للطبيعي، أن يسرد أحد الأفلام الأشياء بالمقلوب، مثل *غير منعكس*، أو أن يتمكن آخر، مثل *عقرب*، من خلط سرد الواقع الموضوعي وسرد نفس الواقع كما يراه عقل مريض لرجل خارج من مستشفى أمراض نفسية، مع غياب أي عنصر يميز بينهما. لم يعد ينظر إلى ارتباك المعنى وعدم الفهم، الذي يسببه تعقيد السرد، في حده الأقصى، باعتباره عائقا: فالتشويش يشكل جزءا من اللعبة. يلعب مايكل هنيكه على نحو واضح، لعبة القط والفأر مع المشاهد فيبين له، بدءا بعنوان فيلمه *مُخبّأ*، أن عليه ألا ينظر أدناه ليبحث عما لا يظهر على الفور. *وطريق مول هولاند*، الذي يتماشى على نحو خاص مع مرحلة هذا العالم العائم غير المؤكد، والمتعدد، حيث يختلط الحقيقي بالخيالي، والذي يمثل عالم ديفيد لينش إلى حد بعيد، لا يكف عن جدل التفافاته البنيوية مثل طرق عديدة متعددة المعاني. يزداد من الوضع المعقد حدة في *إنلاند إمباير*، ويغرق المشاهد، عبر تجربة تكاد تكون منوّمة، في متاهة معقدة على نحو مطلق، حيث لا يمكنه بداهة غير أن يضيع[١].

---

(١) عناوين الأفلام التي تحيل إلى طوبوغرافيا Lost Highway, Mulholland Drive, Inland Empire لوس أنجلوس، ترسم طريقا نحو "إمبراطورية الوسط" هذا الذي هو هوليوود. فالخيط المرشد، بالنسبة للينش، هو السينما. انظر Jean Serroy, Entre deux siècles، سبق ذكره، ص ٥٠٥ - ٥٠٧ .

نرى -هنا- مظهرا مميزا للغاية للسينما المعاصرة، رأيناه من قبل بصددالصورة - تجاوز، لكن يعبر عن نفسه من خلال شكل تعبيري آخر. ففي عدد من الأفلام، كل شيء يحدث وكأن الفهم الواضح والمميز للسرد قد كف عن أن يكون ضرورة. ولأن الأصداء الحميمة الفورية هي التي تسود، لم يعد غياب التفسير أو التفكير يدرك باعتباره نقصا. ومثلما لم تعد سينما الحركة تعني بفهم المشاهد، وإنما بإبهاره عبر شلال مندفع من الصور- الأحاسيس، ترتكز بعض الروايات في الختام على طاقة مماثلة بإذابة الدلالة الشفافة لهذه الصور- الأحاسيس. ورغم أهمية الـ"حكاية"، تقترب هذه السينما أيضا من الموسيقى، بإبهار المشاهد فيما- وراء معنى السرد المسيطر عليه. ليس الفهم الكامل والشامل للإبهار، وإنما الانفعال- المفاجأة الذي يعاد دفعهما باستمرار باعتبارهما غاية في ذاتهما. لذا لا يهم أن تصبح القصص البوليسية أقل وضوحا، على نحو متزايد. عندما كان مشاهد عامي١٩٣٠- ١٩٥٠ أو الستينيات يذهب لرؤية فيلم لهتشكوك، كان يتوقع تفسيرا يوضّح معني الفيلم. وعندما يذهب مشاهد الحداثة الفائقة الانفعالية لرؤية *الداليا السوداء* لبريان دي بالما، يخرج دون أن يعرف حقا أشياء كثيرة، الأمر الذي لا ينقص من متعته، بل على النقيض: فالصورة- الانفعال تجرفه أكثر من الصورة- تفكير. وإذا ما شاهد المتفرج موضوعا قريبا منه للغاية، *أرض هوليوود* لألن كولتير، لن تختلف فكرته كثيرا حول حل عقدة الفيلم- جريمة قتل أم انتحار؟، إذ يقبل الاثنين أيضا ودون حسم. لم يعد الحل ضروريا لأداء الفيلم: لقد تفوقت الصورة- فعالية على وظيفة المعنى السائد. والمخرج مايكل هنيكه، الذي ينظّر ويجسد على نحو أفضل عبر أعماله، فضيلة تعدد المعاني، يترك ظل الشك يحوم، على نحو قصدي، على ما يعتبره مرتبطا بالازدواجية الحميمة للسلوكيات الإنسانية، باعتباره ضروريا للمشاهد. أما بالنسبة لأستاذ المتاهة الآخر، ديفيد لينش، فهو يرفض دائما أي شرح: فالغموض هو المعنى، وليس للمعنى غموض.

علاقة جديدة للصور تعبِّر، في المجال الثقافي، عن الانتقال من فردية نظامية، إلى فردية من نمط معبّر[١]. إحدى السمات الرئيسية للحداثة الثانية هو القضاء على رسوخ بنية آليات المؤانسة والنزعة الفردية التي كان فوكو يعينها تحت اسم "تأديب". هذه الآلية الكبرى، العريقة للغاية، ليست الرسم الخيالي الذي يشكل بنية الحداثة الفائقة. فقد تلا الأوامر وحزمة القواعد الموحّدة التي تهدف خلق الطاعة المنتظمة، عمليات تحرير الاستهلاك الفائق، تعدد أصوات التحريض السديمية، وتوالى الأحاسيس المتنوعة للصور المعتمة. والآن، يحل محل التحكم المُشْتَمل والشبكة التحليلية، ثقافة موزاييك الشاشات ومحفزات سمعية - بصرية مبعثرة. فالعلاقة الجديدة في السينما هي صدى لهذا التحول. وازدهار ثقافة الترفيه الدائم أدى إلى خراب *انضباط المعنى*، لصالح عدم التحديد المطالب بها والإحساس الانفعالي. لم يعد هناك مكان للسرد الموجّه في اتجاه واحد، وإنما شبكة معقدة ومتعددة الاتجاهات، حيث نضيع في لُحمة مصنوعة من فلاشات متقطعة وانطباعات مسلسلة.

عدم اليقين هذا، الذي هو أرسخ من التمييز المقدس للأنواع، المطبق دائما في هوليوود، فتته، هو أيضا، الخلط والتلوث والهجين. فالأنواع الأرثوذكسية تتطور نحو أنواع هجين: البوليسي يصبح بوليسي مثير، حركة، فزع، ولا يتردد الفيلم التاريخي في مغازلة الخيالي، والكوميديا الساخرة مع فيلم الفنون القتالية، وتتحدث الرسوم المتحركة في مسائل جادة مع الكبار[٢]؛ وأحد الأفلام الكوميدية،

---

(١) حول هذا التحول الثقافي الهائل، Gilles Lipovetsky, L'Ere du vide, Paris, Gallimard, 1983.

(٢) وهكذا، تستخدم مارجان سترابي، عام ٢٠٠٧، في بيرسبوليس، الرسوم المتحركة لتستدعي، عبر قفزات مفاجئة، إيران الحديثة، تاريخها وتاريخ النساء الخاضعات للقانون الإسلامي. يصبح الفيلم الكارتون لوحة تاريخية وسيرة ذاتية في آن: الأول من نوعه.

الحياة جميلة، تتحدث عن محرقة اليهود في أوروبا... لم نعد نعرف تماما أين نحـــن، لاسيمـــا عندمـــا -مع *مقهى بغداد*- نحن في قلب الصحراء بين أي مكان ولا مكان، في أحد هذه الأفلام خارج التصنيف وخارج المعايير، التي تتحدث عن كل شيء وعن لا شيء تقريبا. أو عندما نهبط، كما مع *بارتون فينك*، في فندق غامض حيث يعاني كاتب مسرحي من أزمة إلهام أمام الورقة البيضاء. عندئذ، يمتلئ الفيلم كله بهذا الفراغ؛ ومن الوحدة والغرابة الكامنة يخرج القلق على نحو مخادع، أمام ممر لا نهاية له، مهدد، يقود إلى حيث لا نعلم.

كل شيء يتفكك، ويصبح غير منسجم ويدخل طرقا متفرقة(١). بل إن الانفجار يلمس موضوع السرد، على نحو واسع. وبجانب الموضوعات الجادة والخانقة، ثمة مكان أيضا، حاليا، لما هو بلا أهمية، للصغير، للاشيء تقريبا. فجمالية التنقيط تطوّر مشاهد تتمثل قيمتها في حد ذاتها، أكثر من قيمتها بالنسبة للموضوع الرئيسي. تكثر الأفلام التي تجلب متعة البالغ الصغر، من أول رشفة من النبيذ في *طرق جانبية* إلى آخر عبير يتلاشى في *زهور منكسرة* التي، من فرط الحديث عن كل شيء ولاشيء، عن الكبير والصغير، عن البسيط والمعقد، تترك المرء حائرا حول موضوعها الحقيقي. وهكذا *لكمة- الحب السكير* المنافي للعقل، الذي بين سيـــارة تعبر الشاشة في حلقة مزدوجة، وبيانو- أرغون موجود على حافة رصيف أو مستودع غامض تتكوم فيه علب بودينج، يبدو مضحكا ومربكا مثل بطله القمري المضطرب.

---

(١) حتى زمن الخيال- العلمي يتعقد. ففي قفزة هائلة للأمام- للخلف، يمكننا على هذا النحـــو أن نقوم بـــ عودة للمستقبل. ويذهب دارين أرونوفسكي، الذي يطارد أسطورة نـــافورة الـــشباب القديمة، للبحث عن النافورة في ثلاثة قرون في آن، تخلط الماضي بالحاضـــر والمـــستقبل - القرون السادس عشر، والواحد والعشرين والسادس والعشرين-، من خلال ثلاثـــة رجـــال - محارب، عالم ومستكشف- أسماؤهم الثلاثة- توماس، تومي، توم -تشير بوضـــوح إلـــى أن المقصود هو نفس الشخص والآخر في آن.

نلمس هنا مظهرا أساسيا للتعددية: تفرد الشخصية. لم تعد سينما الحداثة الفائقة هي سينما التحليل النفسي، الخاضعة للقوة الكلية لشبكات التفسير الفرويدية. فذاتية الوقت الراهن الكاملة أمر واضح: لم يعد هناك حاجة لفك الشفرة المزعجة إلى هذا الحد أو ذاك. وفي هذا السياق، لم تعد أكثر السلوكيات "غير طبيعية" استثنائية حقا. والبشر ينظر إليهم ببساطة على حقيقتهم: من العجوز الذي ظل طفلا في *توتو البطل* إلى أبله *فورست جامب*، من صماء *على شفتي* إلى متوحد *رجل المطر* أو منغولي *اليوم الثامن*، هناك مكان للجميع. فكل البشر معقدين وغير معقدين في آن، وتفردهم يترجم عبر سلوكيات هي، في عام أصبح فيه الاختلاف الفردي قيمة أولى، لا تحتاج لأي تبرير ولا أي تفسير متبحر. فالتفرد نفسه هو الذي يفرض نفسه كحقيقة واضحة وكنموذج. تعرض السينما فائقة الحداثة كائنات مثلما تبدو في طريقتها المتفردة: هنا حقيقتها المضحكة للغاية، الغريبة للغاية، غير قابلة للتفسير تماما، على سطح لا يدخل في مجال السطحية على وجه الإطلاق. الذروة الأخيرة لخيال المساواة الديمقراطي: إنه تفرد الآخر الذي يجعله قريبا مني، من لا يشبهني، أخي...(١)

مضاعفة أعمار الحياة

ظلت السينما لفترة طويلة، في شكلها الكلاسيكي، تقص حكايات تتمركز حول شخصيات متوسطة العمر، لا صغيرة جدا، ولا طاعنة في السن. تمثلت بعض الاستثناءات أحيانا بالنسبة للطفولة. *تلاميذ صفر في السلوك* أو *المفقودون*

---

(١) ما تم التعبير عنه على نحو طريف في حوار لميشو دوبير بين بور، المغربي الصغير والأب الذي يربيه، من سكان منطقة بيري: "نحن جميعا متماثلون"، يقول الصبي، "نحن جميعا مختلفون، إنه نفس الشيء"، يجيبه والده بالتبني.

من *سان أنجيل*، خصلات شيرلي تمبل الشقراء، أو أنف ميكي روني الأفطس. ونادرا بالنسبة للشيخوخة – الممثلون على المعاش في نهاية اليوم أو *عجائز العشية* الثلاث. وعندما يعرض تريفو عام ١٩٥٩ طفولة "أكثر حقيقية"، في *الأربعمائة ضربة*، تكون الصدمة قوية ومن طبيعة مختلفة عن تلك التي استقبلت، منذ سبع سنوات، الصورة التقليدية الواردة في *ألعاب ممنوعة*. فالجَدة التي يُقدمها– يجعلنا نرى صبيا بين ١٢– ١٣ سنة ليس كما يراه الكبار، وإنما كما يكشف عنه سنه – أصبحت عملة رائجة.

تُسجل هذه الحيوية في سياق ظاهرة بدأت خلال الخمسينيات، كانت خلالها موسيقى الــروك، مع صعــود إلفيس برسلي السريع، هي محركها. فنشهد عندئذْ –بالفعل– الترويج لفئة عمرية كان تناولها هامشيا حتى ذلك الحين: الشباب. فتظهر صورة النجم الذي أصبح شابا: مارلون براندو في *ترام اسمه الرغبة*، وجيمس دين في *شرق عدن*، وأنتوني بيركنز في *قانون الرب*، وإليزابيث تيلور وبول نيومان في *قطة فوق صفيح ساخن*، يهبون أجسادهم ورغبتهم في الحياة على نحو مكثف لشباب يتوق إلى رموز جديدة. وتعرض أفلامهم سلسلة كاملة من المشاكل ظلت حتى الآن مسكوت عنها إلى حد بعيد: وجيعة العيش، العنف، صراع الأجيال، الجنس والموسيقى. إنه عصر *بذرة العنف*، *والمغامرة المتوحشة*، *وضراوة الحياة*، *وتأرجح على مدار الساعة*، أفلام محذرة لمن سيحمل، خلال عامي ١٩٦٠– ١٩٧٠، على نحو أكثر راديكالية، روح التمرد والمعارضة. سواء كان في حرية الحياة والموت (*على آخر نفس*، *بيرو المجنون*)، أو في التسكع الوجودي (*السائق غير المتعجل*)، في التمرد الطلابي ضد السلطة (*إيف*)، في الهامشية المتعية التي تميل للفوضوية (*راقصات الفالس*) أو من خلال العرق التحرري للسينما السرية (*لحم– نفاية– حرارة*)، فسينما سنوات المعارضة وسينما الثقافة المضادة هي سينما شابة، تحتل موقعها على هذا النحو. عندما سيعود رومان جوبيل، بعد خمسة عشر

عاما، إلى معالجة مايو ١٩٦٨، سيحمل فيلمه عنوانا له دلالة رومانسية ورمزية في آن، تحيل إلى شباب نشأ على المرجعية المركزية: *الموت في سن الثلاثين*.

هذه الحركة التي أشعلتها الحداثة التحررية لعامي١٩٥٠ - ١٩٦٠، تأكدت بقوة خلال فترة الحداثة المفرطة. نحن في اللحظة التي تستثمر فيها السينما كل الدورات، وكل مراحل الوجود. ليس هناك استبعاد: فمن الآن كل الأجيال لها حق المواطنة، وتُعرض للفحص وللإخراج السينمائي. بعد مشاهد من الحياة الزوجية، يتوالى مشهد الأزمنة المضاعفة للحياة. لم يعد الاهتمام ينصب على المرأة والرجل "المتوسطين"، وإنما على الكائن الفريد، الذي تفرده الأول هو عمره، في كافة المراحل العمرية.

فمدة الحياة تطول، ولم يعد للمعايير السارية في العالم التقليدي أية قيمة. والفرد الذي تحرر من السيطرة المجتمعية ومن سطوة النماذج التقليدية أو الدينية، أصبح هو الأول، وأصبحت كل المراحل العمرية -من ثم- جديرة بالاهتمام لذاتها، كشيء مطلق. لم تعد مراحل الوجود هذه الآليات التقليدية التي تسمو بالفرد وتحدد له أدوارا معرّفة سلفا، ذكر فيليب أرييس أنها تنتمي " لنظام وصف وتفسير جسدي يعود إلى فلسفات الطبيعة للقرن السادس بعد الميلاد"(١). ففي أعقاب إطالة مدة الحياة وديناميكية الفردية، فُرضت نظرة جديدة حول أعمار الحياة. فهي لم تعد تشير إلى أوضاع أو أدوار محددة بمداخل أو مبادئ ثابتة، بل أصبحت -من الآن فصاعدا- أوضاعا غير مؤكدة ومبهمة تتخللها أزمات ذاتية، وشكوك وتساؤلات تُصاغ في إطار إشكالية الهوية الشخصية.(٢) ففي قلب ثقافة الحداثة الفائقة، دخلت

(1) Philippe Ariès, L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, Paris, Plon, 1960, p 6.

(2) Eric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir? Pourquoi vieillir? Paris, Grasset, 2007. انظر أيضا Marcel Gauchet, "La redéfinition des âges de la vie", Le Débat, n°132 , nov-déc. 2004.

مراحل الحياة في ديناميكية انتزاع التقاليد والتحرير، وإعادة تعريف اجتماعي وذاتي. لم يعد من الصعب التعرف على أحد أشكال الآنية الفردية النزعة المعاصرة ورغبتها في الحياة بشدة في كل لحظة: لم يعد الطفل ينتظر، كما من قبل، كي يكون كبيرا، والعجوز يريد أن يعيش عمره، الثالث أو حتى الرابع. فالضرورة الجديدة هي "أن نكون أنفسنا من عمر لآخر"(١).

يتناول الزوم الجديد، في المقام الأول، بدايات الطفولة الأولى: يرتبط جيل دي ميستر بـــ *أول صرخة* وألن شابا يُعد –كمنتج– فيلما حول ميلاد خمسة رضّع، من جميع أنحاء العالم، والثمانية عشر شهرًا الأولى من عمرهم، وسيحمل على نحو رمزي، عنوان *حياة*. ويصور جاك دوالون *بونيت*، ٤ سنوات، التي يعرضها لصدمة حياتية، التي هي وفاة والدتها. ويستمر الأمر مع الطفولة الصغيرة، التي تصبـــح كبيرة: *توتو البطل* عمره ٨ سنوات،(٢) وصبيـــة *خطـــأ فيديـــل* عمـــرها ٩ سنوات، وصبي *ليبيرو* ١٠ أعوام، وآخر يذهب إلى حد الإعلان عن سنه وطوله على نحو أكثر دقة: *أنا، سيزار، ١٠ أعوام ونصف، متر و ٣٩*. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما سبب ظهور هذا الـــ"موضوع" الجديد على الشاشة؟ الجواب لا شك فيه: إنها عملية النزعة الفردية لتمثيل الطفل، الاهتمام الجديد الموجّه إلى فرديته الملموسة. فنحن، خلافا للعصور السابقة حيث كانت تسيطر على مسار الطفولة، حسبما يبدو، عملية طبيعية أو مجهولة أكثر من كونها ديناميكية ضمير المتكلم، نستوعب مسيرة الوجود كحكاية شخصية على نحو قاطع، حكاية طابعها الفردي

---

(٢) انظر François de Singly (dir.), Être soi-même d'un âge à l'autre, Paris, L'Harmattan, 2001.

(٣) الفيلم، وحده، وجهة نظر حول أعمار الحياة: نرى توتو كرضيع، وكطفل عمره ٨ سنوات، وبالغ في الثلاثين، وعجوز في الثمانين.

حاضر منذ سنوات الحياة الأولى. ولأن الطفل يُدرك كشخص كامل، فردية كاملة، تتناوله السينما وتمنحه مكانة الشخصية المحورية ذات الملامح والمسارات الفريدة.

بعد الأطفال يأتي ما قبل المراهقين، والمراهقون والبالغون الشباب الذي يغزون الشاشة: يهتم دوالون بمن يبلغ ١١ سنة في *المحتَقرة*، و١٣ في *الشاب ويرتير*، و١٥ في *الفتاة ذات الخمسة عشر عاما* أو مجرم صغير. يتتبع كلود مييه *السارقة الصغيرة* في سيناريو كتبه فرنسوا تريفو، كأخت كبيرة لأنطوان دوانيل في *الأربعمائة ضربة*؛ ويلتقط تيشينيه ذبذبات *القصب البري* خلال عام الثانوية العامة؛ ويستدعي تافرنيه المراهقين المجرمين في *الطُعم*. أما تلاميذ ثانوي في *خطر شاب* فهم يصبحون طلبة *الفندق الأسباني* ثم يجدون أنفسهم وقد قذف بهم في معترك الحياة (*العرائس الروسيات*). لا تخص هذه النظرة السينما الفرنسية فقط، وإنما كل السينمات، بما فيها، بطبيعة الحال، السينما الأمريكية التي هي موضوع نوع محدد: فأيا ما كان نوع الفيلم، فللشباب نسبة كبيرة فيه. لكننا لن نجد هنا أي أثر لروح الثقافة- المضادة المتمردة: فقط النظرة الموجهة إلى "شباب" في صيغة الجمع. ولأن مراحل الوجود لم تعد محددة مسبقا على الصعيد الاجتماعي، انفتحت الأفلام على الطابع الفردي للمسالك، والحكايات والمسارات ذات الطابع الخاص: طفولة صعبة، الحياة المدرسية والطلابية، سكان الضواحي الذين انخفض مستواهم الطبقي، طلبة يشعرون بالقلق على مستقبلهم ويجترون مشاكلهم الوجودية التي لا تحصى. في كل مكان يتم ملاحظة الطفولة والمراهقة عن كثب، مع التشديد على صعوبة مشتركة في الحياة في هذا السن: مثلما تبين سميرة مَخبَلباف، في طهران *التفاحة*، من خلال صبيتين عزلتهما تربية رجعية؛ وفي اسكتلندا، التي ضربتها أزمة *الستينيات الجميلة* الصناعية لكين لوواش؛ وفي الولايات المتحدة، تلاميذ القتلة

من مدرسة كولومبين، مرضى أسلحتهم النارية، الذين يتتبع جاس فان سان أثرهم في لقطات متنقلة ومتقاطعة في *فيل*.

يظهر الشباب، دون بوصلة أو مرساة مثلما يبدون في أكثر أشكال التقديم السينمائي تطرفا، فريسة عملية تفكيك- هدم جذرية، بالنسبة للذات كما بالنسبة للعالم الاجتماعي. فما يبينه *فيل* بالتحديد وعلى نحو قوي، وهو يرفض كل تفسير مطمئن على نحو مخادع، هو أفق خال من المعنى، حيث لم يعد هناك أي تأثير لكل الأطر القديمة- الأسرية، التربوية، الأخلاقية والدينية. وبينما تناولت أفلام التمرد لعامي ١٩٥٠ - ١٩٦٠ صراع الأجيال، الذي كان يضع الأبناء والآباء في مواجهة صريحة، هاهم المراهقون القتلة من مدرسة كولومبين يطلقون الرصاص على أي شيء يتحرك، المدير والتلميذ، وهم يزرعون الموت بلا هدف وبلا معنى. لقد ذهبنا فيما وراء أزمة المراهقة، و فيما وراء المواجهة بين الأجيال، فيما وراء أي منطق يخص المطالب. بل نحن بعيدون للغاية عن فعل جيد (أندريه) المجاني، الذي احتفظ بقيمة مواجهة الذات الإيجابية، فالقتل غير المتعمد هنا مرتبط بعالم مصنوع من خليط غير واضح من ألعاب الفيديو، وخيال نازي، من غياب الأهل، من المتعة *المرحة*، ومن الحساسية تجاه كافة أشكال السلطة، ومن الإخراج على طريقة رامبو والهشاشة النفسية. خليط غامض غير متجانس مفسد ومُمرض، عاجز عن الارتقاء إلى مستوى الانسجام مع البيئة الاجتماعية لمراهقة غير مستقرة حتى الموت، اقتصرت على حالة فوضى شاملة. صورة متكررة من الفيلم تقوله: سماء خاوية، تتكدس فيها السحب والكوارث المقبلة.

عندما يتقدم هؤلاء الشباب في العمر، لا تصفو لهم السماء. وتتضاعف الأفلام التي تترجم أزمتهم، بين صعوبة مغادرة الشباب والدخول في سن النضج- الذي ما هو شيئا آخر سوى متلازمة *تانجي*. وجيعة العيش لمن هم في الثلاثين

تفرض نفسها كإحدى سمات العصر التي تغذي -من ناحية أخرى- الجزء الأكبر من الإنتاج الفرنسي الحالي: ففيلم ماري- آن شازيل، الذي يسرد المغامرات الوجودية لمجموعة من الأصدقاء مبتلين بكافة أعراض العصر- وجيعة العيش، مثلية، شره مرضي، سرطان- يترجم هذه الوجيعة على نحو مسل في العنوان، *النجدة! عمري ثلاثين سنة*. سرعان ما يلي الضيق المذكور تساقط أربعينات وخمسينات العمر على مر العقود، في أزمة *منتصف- العمر*. فالسينما فائقة الحداثة هي السينما التي تتناول أزمة سن نضج أصبح مشكلة متزايدة: وهو ما انعكس في الأفلام عن الطلاق، العلاقة بالأطفال، الثنائيات المعاد تشكيلها، الاكتئاب، الضجر، أحلام الشباب غير المشبعَة، الشخصيات غير الناضجة. ويرسم *أطفال صغار*، الذي يدور حول الخيانة والولع الجنسي بالأطفال، لوحة للإحباط، والرغبات والانتهاكات التي تسكن الشخصيات الثلاثينية المقيمة فبإحدى الضواحي الأمريكية. يتتبع *زيجات* بصورة مضحكة، من خلال عدة ثنائيات من أعمار مختلفة، حصيلة كل هذه الإخفاقات الزوجية. بعض الممثلين جعلوا من الأمر تخصصا: فجان- بيير باكري، في دور زوج وإداري مستقر في عمله، يعيد مساءلة علاقته الزوجية ومهنته وحياته في *كندي وأنا*، أو في دور رئيس شركة يكتشف أفقا لحياته بفضل سحر *ربة بيت*. وبينما لازال الثلاثيون يسيطرون على الشاشة، فإن من هم في الأربعين والخمسين متواجدون هنا أكثر من أي وقت مضى، بين *أفضل الأصدقاء* و*قلب الرجال*، ويكبرون في السن في هدوء.

يتبعها الستينيات والسبعينيات من العمر. لكن أصحاب المعاشات لهم مواردهم، فرغم تجاوزهم للسن المقرر، يصبح الطيارون الأربعة في *رعاة بقر الفضاء*، وحدهم، الأكفاء من أجل نجاح المهمة في الفضاء. فالمسنون، بل الشيوخ الطاعنة في السن، لم يعودوا شيوخ الأمس: ونزلاء دار المسنين في *شرنقة*، الذين

يبحرون بين الثمانين والتسعين ربيعا، وقد تجددوا بمياه الشباب في حكاية خرافية رمزية، يكشفون عن شركاء في غاية الحيوية، راقصين معربدين وعشاق محمومين. ما الذي يمكن قوله، إن لم يكن أن العمر الثالث لا يهرب من القوة الديناميكية للنزعة الفردية؟ في المجتمعات القديمة، كان المثالي المرتبط بهذه اللحظة هو الإعداد للموت. لم يعد الأمر كذلك. فمن الآن فصاعدا، "العجوز" فرد يرفض الخضوع السلبي لثقل العمر. وإذا لم يعد شابا من الناحية الموضوعية فهو يجعل خاصته القيم الشبابية الخاصة بالنشاط، والحيوية واللياقة البدنية. فيما مضى، كانت الشيخوخة هي اللحظة -على الأقل المثالية- لقبول الأشياء والمصير. اليوم، يرفض العمر الثالث أن يُغلق المستقبل أمامه، ويرفض انتهاء الإجراءات. بل يريد الفــرد -عنــدما يتقــدم فــي العمر- الاستمرار في البناء، والاختراع، بل إعادة بناء حياته.

وهذا يفسر لماذا تحتل تجارب المغامرة، والحب والجنس مكانة عمرية متزايدة على الشاشة: فجاك نيكلسون، الذي يستخدم منشط للذكورة، وديان كيتون، القعود، يلاحظان في لقاء عاطفي وجنسي، أن *كل شيء يمكن أن يحدث*. كلينت استوود وميريل ستريب اللذان هجرا أيضا مطلع الشباب، يعيشان، كمصور عجوز مقاتل وزوجة وأم صالحة، مغامرة عاطفية *على طريق ماديسون*. والأكبر سنا، *العجوز التي كانت تسير في البحر*، تقع في غرام فتى حارس شاطئ، لاحظ، رغم بشرتها العجوز وهيكلها العظمي الذي شله الروماتيزم، أنها لازالت جميلة. وبالمثل يعيش بطل *سوزان*، بعد أن دفن المرأة التي كانت حب حياته وهو في الثمانين من عمره، حبا أخيرا مع امرأة أصغر منه في فيلم ينظر للشيخوخة مثلما ننظر للشباب على نحو تقليدي: يمتلئ بالحياة، والتنوع والثروات وحب الحياة.

بالتأكيد تناول مماثل، مبهج إلى حد ما لسن الشيخوخة، بعيد عن عرض لواقع معاش -في أغلب الأحيان- على نحو أكثر مأساوية إلى حد بعيد. أولا لأن العمل على محاربة علامات السن، ومحاربة جروح الزمن بوسائل علاج متنوعة، مثل العلاج بالفيتامينات وبالهرمون دي.إتش.إي.أ أو بجراحات التجميل، يكلف ثمنا باهظا، طالما أن العمل -خلال أحد الأيام- ستتضح حدوده. هذا بالإضافة إلى إثارة العجز الجنسي للقلق رغم الفياجرا؛ وأحد الأفلام النادرة التي جرؤت على قول ذلك، تحمل عنوانا دالا: *هزيمة منكرة*... يزداد حجم العذاب أيضا عندما يبلغ المرء الكبر: وحدة إلى أقصى حد، هجر مادي ومعنوي، الشعور بالهجر من جراء التواجد في بيت المسنين، بيوت البر، المستشفى لفترات طويلة، حجرة انتظار الموت. ولابد من الإشارة إلى أن السينما لازالت تتردد في مشاهدة الجانب المظلم من الشيخوخة الممتدة، عن قرب. بعض الأفلام، القليلة، تغامر باستدعاء هذا المظهر أو ذاك، لكن على نحو هادئ عن طيب خاطر (وهكذا بالنسبة لمرض الزهايمر الذي يتم تناوله بشكل صحيح، لكن عاطفي للغاية في *بعيدا عنها*)، أو على نحو جزئي (ففي *الاستشارة*، من بين خمسة عشر مريضا يتتالون أمام طبيب ممارس عام، نرى مريضين أو ثلاثة أسرى أمراض الشيخوخة- والفيلم هنا تسجيلي...). فالاضمحلال ليس تجاريا للغاية في واقع الأمر. نحن نقترب هنا من آخر محرمات السينما الفائقة: كل شيء يقال وظاهر، ماعدا، بالتحديد، الانهيار الذي يرافق نهاية الحياة. هل ينبغي أن نرى فيه جرأة معطلة ؟ إذا كانت الخطوط العريضة الديناميكية المتعددة التي نقترحها هنا صحيحة، ستزول هذه العقبة الأخيرة حتما، مثلما اختفت محظورات أخرى أو مظاهر تجاهل مؤقت: سيبلغ نظام عملية التصوير السينمائي لأعمار الحياة حده الأقصى. الممثلون والممثلات الأحياء، مثل الجميع، الذين يكبرون في العمر على نحو متزايد، تنتظرهم أدوار تلاءم كهولتهم[١].

---

(١) وهكذا ستمثل دانييل داريو، ٩٨ سنة، عام ٢٠٠٦، دور ممثلة في الثماني من عمرها تعرض

ويظل الدليل على الخيال الديمقراطي متحققا: فكل مرحلة عمرية، في كل هذه الوحدة القياسية، يستحق الاحترام، والاهتمام، والاعتراف. هذا ولاسيما أننا في مجتمع يمثل فيه الفتية والكهول فئات استهلاكية ذات شأن. لم يعد هناك تسلسل هرمي، وإنما التبجيل المتساوي لمراحل الحياة. مع -رغم هذا- التعزيز الاستثنائي للشباب، المرتبط بانهيار الثقافات التقليدية المنجذبة للماضي، وأيضا ظهور فئة جديدة من المستهلكين: فمنذ الستينيات، أصبح لدى الشباب مصروف لإنفاقه ومنذ الثمانينيات والتسعينيات، أصبحوا أكثر الفئات العمرية استهلاكا للسينما على نحو مباشر. لم تعد الحفلات السينمائية اليوم نزهة عائلية مثلما كانت لفترة طويلة، وإنما نزهة بين الشباب، الذين ينالون الحظوة من خلال سياسة تعريفات خدمية وحفلات سينمائية، لاسيما من خلال الأفلام تستهدف على وجه خاص هذا الهدف الأساسي. فالسينما التي ساهمت مع الموسيقى، منذ جيمس دين، في بناء ثقافة المراهقة، تقوم اليوم بالاستغلال المنهجي لهذه الثقافة، من خلال تنوع ومضاعفة المنتجات التي تقترحها. وأفلام المدارس الثانوية، أفلام المراهقة، في نسختها الجنسية- *الفطيرة الأمريكية*-، الموسيقية - *أكاديمية الروك*- المرعبة- *صرخة*-، أصبحت نوعا، والحفلات مثل الأجازات المدرسية، يعودون منها بحصتهم من الرسوم المتحركة، وأفلام المغامرات و*هاري بوتر* و*سيد الخواتم*.

عليهافرصة جديدة. وينطبق الأمر نفسه على المخرجين: فالبرتغالي مانويل دي أُليفيرا، المولود عام ١٩٠٨، يخرج في عام ٢٠٠٧، وهو في التاسعة والتسعين، دائما جميلة، التي يستعيد فيه، بعد أربعين عاما، فيلم جميلات الصباح لبونويل، الذي يظهر على الشاشة نفس الأشخاص وقد طعنوا في السن وميشيل بيكولي نفسه، وعمره ٢٨ سنة حاليا.

من هذا الشباب المطلوب على نطاق واسع، إلى كافة مراحل الوجود الأخرى، تترجم الطريقة التي تظهر بها السينما كل مرحلة عمرية، بخصائصها، عملية النزعة الفردية التي تقود كل فرد إلى أن يحيا أزمنة حياته بطريقة شخصية.

رجل، امرأة

يمس التنوع المعقد للشخصيات المعاصرة -بطبيعة الحال- أدوارا وهويات جنسية أعادت ثقافة النزعة الفردية الفائقة تعريفها على نحو عميق. في السينما الكلاسيكية، وجدت دائما أدوار غير نمطية، لكنها لم تزعج الاختلافات البنيوية لوضع أي من الجنسين: الفاجر، الرجل الضعيف، الفتى البذيء من ناحية، المومس، والداعرة من ناحية أخرى. فمنذ السبعينيات ونحن نشهد عملية زعزعة استقرار واسعة للثنائية التقليدية للأدوار الجنسية. وسينما الوقت الحاضر تُظهر كل مداه الذي لا رجعة فيه(١). فالأفلام، وهي تسجل وتسرع في آن من التطور الذي تولده قوة النموذج، تفسح المجال -على نحو متزايد- لشخصيات نسائية تتطور في مجالات نشاط كانت موصدة أمامهن وفقا للتقاليد. القائمة طويلة، من *امرأة تنفيذية*

---

(١) لا يمكن فصل هذه الظاهرة عن بُعد جديد جذريا، مؤسس للسينما الفائقة ومشهدها المهني: التدفق الكبير للنساء على الإخراج، المجال الذي كان محجوزًا تقريبا للرجال. ولأنهن كن غائبات عمليا من هذه الوظيفة حتى الثمانينيات، فمن باستغلالها في أعداد كبيرة وفي كافة المجالات السينمائية. والأرقام بليغة: فبين عامي ١٩٠٠ و ١٩٨٠ لا يتعدى عدد النساء المخرجات، على صعيد العالم، عشرين امرأة أنهين إخراج أفلامهن؛ وبالنسبة لعام ٢٠٠٤ فقط، فإن ٦٨ فيلما وزعت في فرنسا، ترجع إلى النساء. فهن لا يخرجن فقط "أفلام نساء"، بل ويتناولن كل الأنواع (على سبيل المثال، في أفلام الحركة، كاترين بيجيلو في هوليوود، أو، في الأفلام الاجتماعية، روبيرتا تور تؤكد على قدر المافيا الصقلية السيئ في لكن من قتل تانو؟).
انظر Jean Serroy, Entre deux siècles، سبق ذكره، "Le cinéma au féminin", p. 41-45

(*امرأة عاملة*) إلى النساء في السلطة (*الشيطان يرتدي برادا*)، من اللاتي يمارسن "مهنة الرجال" – شرطية في *الملازم الصغير*، طيارة تجريبية في *فرسان السماء*–، أو من يخضن ألعابا رياضية أو أنشطة تعتبر رجولية– ملاكمة فـــي *فتاة مكافحة* أو *فتاة بمليون دولار*، النساء الجنود في *شباب لا مثيل له* – أو اللاتي يملكن ترف أن يكن بطلات خارقات – *المرأة القط*، *إلكترا* – لا يحسدن الأبطال الخارقين.

تتولى النساء أيضا، لحسابهن الخاص، الفصل الذكوري التقليدي بين الحب والجنس، ويستخدمن الأخير كوسيلة تحرير ومتعة في آن. في *امرأة كورية*، تُسقط البطلة صرح الخضوع الزوجي، رغم رسوخه على نحو خاص في دولة ذات تقاليد راسخة، بترك زوجها من أجل عشيق شاب مراهق تستخدمه كأداة جنسية خالصة، وتجعله يمنحها الطفل الذي تريده والذي قررت أن تربيه وحدها.فمن الآن فصاعدا، يصبح الجنس، مثل المهنة أو النقود، مسألة نساء ورجال على حد سواء: فأصحاب *أصدقاء مع المال* يروون لبعضهم مغامراتهم الجنسية ومشاكلهم المالية على قدم المساواة، لاسيما وأنه أصبح من المألوف، في الأفلام على نحو مباشر أكثر مما في الحياة، قيام النساء، من الآن فصاعدا، بمقدمات الغزل الجنسية. فمنذ أن اقتربت لورين باكال، في دور امرأة مغرية، من بوجارت في *ميناء القلق*، لتدعوه كي يشعل لها سيجارتها، ساهمت السينما، على نطاق واسع، في إضفاء الشرعية على المبادرة النسائية. الأمر الذي يجعلها تبدو كمنتج لنماذج جديدة من السلوك، على نحو أقل من كونها انعكاسا للواقع. ففي عام ١٩٨٧، تطارد جلين كلوز محامي متزوج وأب، وتجعله يعيش علاقة غرامية قاتلة. اليوم، تغازل فتيات في سن السادسة عشر الفتيان الخجولين في *هاتف الجحيم*.

امتد الأمر إلى الفكاهة، التي اعتبرت حكرا على الرجال لفترة طويلة، فأصبحت نسائية. لقد أسقطت السينما تقليدا قديما كان يعطي الرجال حق السخرية

من النساء، منذ الخرافات الشعرية للعصور الوسطى، التي كانت تنتقد عيوبهن بكافة أشكال السخرية المدخرة للمتحذلقات الملقبات بالمضحكات وللنساء الشرسات المفترض إنهن مدجنات. على الشاشة، كما في مشاهد المسرحيات الهزلية، تتبنى النساء الشفرة المضحكة، بما فيها أكثر المفردات الجنسية إلحاحا: وتذهب جوزيان بالاسكو إلى حد سرقة زوجة ألان شابان في *عشب ملعون* وفاليري لـوميـرسييه لا تخشى، في فيلم تمثل فيه هي أيضا شخصية يتضح أن والدها مثلي وعلى علاقة بطبيب متخصص في أمراض الشرج والمستقيم، اختيار عنوان صريح له – *الأرداف*. وحاليا، تضحك النساء على أنفسهن- فبريدجت جونز هي أول من توبخ نفسها في مذكراتها-، مثلما يضحكن على الرجال، ولا يتركن الرجال يضحكون عليهن.

وعلى النقيض، ومن نفس منطق تشويش الخطوط، لم يعد الجمال، المجال المكتسب تقليديا للمرأة، ضرورة نوعية للنجمات الإناث. وهو غالبا ما يتحول على نحو صريح إلى نقيضه، من خلال أفلام تصبح فيها الممثلة الأولى، المشهورة بجمالها، قبيحة للغاية. فأنييس فاردا، التي حظرت على ساندرين بونار استخدام أدوات الزينة والشامبو طوال تصوير *بلا سقف وبلا قانون* في ١٩٨٥، كي تجسد على أفضل وجه دور الرحالة، تم تجاوزها منذ ذلك الحين، إلى حد بعيد. وهكذا، تقوم شارليز ثيرون، عارضة الأزياء الشهيرة ورمز الدعاية اللامعة، بإجبار نفسها على الالتزام بحمية عالية السعرات الحرارية لاكتساب الوزن؛ مثلما رأينا. فيزيد وزنها وتحشو الخدين بالرمامة، تدهن شعرها وتجعل أسنانها صفراء وترتدي ملابس قبيحة لتجسد دور سائقة شاحنة قبيحة في *وحش*، فتفوز بالأوسكار. ومونيكا بيللوتشي، السيدة اللينة،تُغتصب على نحو وحشي، تضرب وتُنهب ويتورم جسدها في فيلم *بلا رجعة*، المبني على انقلاب التسامي هذا الذي يحول صورة الجمال إلى

مشهد كريه. فلم يعد الجمال الرمزي هو وحده المؤثر، بل الشخصية الفريدة، مما يفتح المجال أمام الممثلات لمجموعة من أدوار أقل نمطية.

في الوقت نفسه، من خلال ما قد يبدو انقلابا للأدوار التقليدية، يصبح التعري ذكوريا في *اللعبة الكبرى*، بينما *بيلي إليوت*، صبي مدن المعادن، يحلم بأن يصبح راقصا. وخلال تواجد النساء في العمل، يتحمل الرجال وضعهم الجديد كآباء منذ *ثلاثة رجال ومهد* (أول فيلم تخرجه امرأة عام ١٩٨٥، كولين سيرو، ويحوز على نجاح ساحق في شباك التذاكر). فإعادة تأليف مشهد الهوية الجنسية من القوة، فضلا عن ذلك، إلى حد أن السؤال يُطرح بالنسبة لمن لم تكن تشكل له مشكلة حتى الآن: ما معنى أن تكون رجلا في مجتمع تكتسح فيه المساواة كافة المجالات؟ منذ عام ١٩٧٥ قالها على نحو قاطع فيلم محذّر ونموذجي، من عمل هذا الثائر المشاكس، الذي هو ماركو فيريري: يقوم ديبارديو بقطع عضوه الجنسي في *المرأة الأخيرة*، لقد كانت وعكة الرجال، وكأنه قد تم إخصاء هويتهم الذكورية نفسها. وعلى نحو أقل تطرفا ولكن أكثر تعميما، يكشف الرجال اليوم عن هشاشة حميمة: فتحت الجذوع مفتولة العضلات وذقون "الرجال الفائقين" الرجولية، تبرز الكائنات العادية، دون ميزات خاصة، فتظهر ضعيفة، مثل الشخصيات التي يشير نيكول جارسيا إلى تصدعاتها، ووحدتها، وتردداتها في صورة المجموعة في *وفقا لشارلي*. وعنوان أحد أفلام جاك أوديار يقول ذلك على نحو رمزي: *انظر للرجال وهم يسقطون*.

تتحدث السينما المعاصرة وتشير، تمشيا مع هذه الخسارة للسلطة الذكورية، إلى البؤس الجنسي، الاستمناء أمام النساء اللاتي يرفضن المضاجعة، وأيضا الاغتصاب، واستغلال الأطفال جنسيا، والعجز، والسياحة الجنسية[1]. تثير لوليتا،

(١) لا تمس الظاهرة الرجال فقط: الأزواج، الرجال والنساء، في جنس، أكاذيب وفيديو يرمزون لهذا الإيروس المصاب بالعُصاب.

في جمال *أمريكي*، الاضطراب بين أفراد عائلة أمريكية عادية، حيث الأب، منذ بداية الفيلم، يعبر عن إحباطه من خلال أنشطة استمنائية، وتعري تحت السطح الناعم والنظيف للجناح السكني الأنيق، كل الرغبات غير المعلنة وأشكال العنف المكبوتة لدى الرجل الأمريكي، فريسة الضيق الخاص بالهوية. لقد تلقى الدون جِوانات ضربة في غرورهم الرجولي: لقد احتجزهم "تعب كبير".

تتعايش جوانب عديدة مع إعادة تكوين المجالات الخاصة بالأنواع الجنسية. وعلى خلفية من التوعك، وبلا شك كإجابة عليها، يسجل العصر بالفعل عملية إعادة الذكورة للرجال وبالمثل عملية إعادة الأنوثة للنساء. وفي نفس اللحظة التي يتنزه فيها وودي ألن ببنيته الضعيفة ونظارته، نشهد تشجيع الرجال السوبر لكمال الأجسام: لم نعد في الرجولي، وإنما في الرجولي الفائق. فأي فيلم من أفلام الحركة يسمح بالإعجاب بصدر وعضلات البطل، التي يظهرها التي- شيرت الضيق، الكل منمق عموما، كما بالنسبة لبروس ويليز في *دموع الشمس*، بلحية ناشئة غير حليقة بعناية. وتضيف السينما الفائقة إلى أقصى درجات الرجولة، من *رامبو* إلى *المحارب*، مثلما في الأنوثة، من جوليا روبرتس إلى نيكول كيدمان. يعاود "الرجال" الظهور على السطح، وأيضا النساء فائقات الأنوثة، المجنونات بالجمال، والموضة، وجراحات التجميل، كل من يترددن على (معهد) "جمال فينوس"، واللاتي يقلن لبعضهن، بين جلستين: كم *أنت جميلة!* إنه *انتقام شقراء*، تلون الحياة باللون الوردي- ملابس من الفينيل، محمول، مفكرة على هيئة قلب، وشريط على رقبة كلبها الصغير- وتثبت، هي، أن باربي الكاليفورنية، تستحق خريجا من هارفرد!

تجمع الشاشة فائقة الحداثة غير النمطي والنمطي، ثورة الأنواع وأبديتها الاجتماعية والسياسية؛ نرى كل شيء، وكل شيء يختلط ويتعارض في استمرارية الفردية المتطرفة والنفوذ المتضاعف للنماذج. فالسينما التي كانت تقدم مع النجم نوعا من المقياس النبيل، تفتح الآن شاشاتها للمسخ، وغير المهندم، القبيح،

السمينات[1] وإلى أكثر أشكال الجمال معيارية في آن. طغيان الجمال وتحرير المرأة يتقدمان معا.[2] لولبية الشخصيات الفريدة، تفاقم النماذج (عضلات، نحافة، شباب، جنس): فالسينما الجديدة، في جميع الحالات، يشكلها تضخم الأضداد الخاص بالصورة – تعدد الصورة– تجاوز في آن.

أقليات متعددة الجنس

لا تستبعد إعادة تعريف الأدوار هذه الهويات المتصلة بالتوجه الجنسي، وهذا يظهر على نحو خاص –حاليا– في طريقة عرض المثلية على الشاشة، التي ظلت لفترة طويلة موضوعا للسخرية: فالشريكان، في *قفص اللوطيين* منحا هذا التقليد، في عام ١٩٧٨، صورته الأكثر اكتمالا. فبعد عشرين أو ثلاثين عاما، سيكون من المستحيل، عمليا، إخراج فيلم من هذا القبيل؛ ومن ناحية أخرى، لم تلق نسخته الجديد الأمريكية المتأخرة، *قفص العصافير*، في عام ١٩٩٦، أي نجاح. وتدريجيا، فرضت ظاهرة المثلية نفسها، ووجدت شرعيتها على الشاشة في أفلام تظهرها في سياق مغاير تماما لذلك الخاص بالإدانة الأخلاقية أو السخرية الفاحشة. فعلاقات الحب في كلية كامبردج، البريطانية للغاية في *موريس*، والعلاقات، الأكثر شعبية، للباكستاني الشاب من الضواحي اللندنية في *غسالتي الجميلة*، تعلم الحب واكتشاف المثلية الجنسية في *القصب البري*، ظلال الإيدز الممتدة في *الليالي المتوحشة*، الحق الاجتماعي في أن يحيا المرء مثليته الجنسية ومرضه بكرامة في *فيلادلفيا*، الغزل

---

(١) يمكن للاستدارة –على أية حال– أن تقدم رشاقتها الخاصة من وجهة نظر بعض السينمائيين. إن جسد ماريان ساجبريشت الممتلئ، في مقهى بغداد، يصبح موديلا للرسام الذي يكتشف مفاتنه. شكل آخر من أشكال السينما المتعددة.

(٢) حول هذه العملية المزدوجة، انظر Gilles Lipovetsky, La troisième Femme, Paris, Gallimard, 1996

ودعارة الرجال في *لا أعانق*، والعاطفة التي تقترب من أسطورة الرجولة نفسها الخاصة برعاة البقر في *جبل بروكباك*: المثلية الجنسية، في تنوعها، تفرض نفسها باعتبارها من المسلمات.

وإذا كانت المثلية النسائية تبدو أقل حضورا من مثلية الرجال في الإنتاج المهم، فذلك بالتأكيد لأن السحاقية نبعت، لفترة طويلة من خيال ذكوري في السينما الإباحية التي استخدمتها بكثرة. اكتسب العشق بين النساء الجدارة والحق في الظهور على الشاشة بشكل نهائي. فمنحت هوليوود الأوسكار لشارليز ثيرون لتمثيلها دور سحاقية في *وحش*. وتمنح عدة أفلام مستقلة، من *غواية جسيكا* إلى *بوكيني وأنا*، المثلية الأنثوية المكانة التي ينبغي أن تعود إليها[١]. والأمر مماثل بالنسبة للتحول الجنسي: فالمتنكر في *شوشو*، في منتصف الطريق بين *توستي وامرأة جميلة*، يُصعق حقا، على نحو مؤثر وأقل إثارة للضحك، عندما يلتقي بصديقه الجميل. وبطل *هدويج والإنش الغاضب* صبي أصبح فتاة من خلال عملية تركت له بضعة سنتيمترات زائدة غير مرغوب فيها -*فالإنش الغاضب* للعنوان-، يحمل ندبة تؤكد وضعه الملتبس كرجل- امرأة وتجعله منتميًا لجنس ثالث على نحو مثير للسخرية.

فُرضت السينما المثلية الجديدة التي ولدت في التسعينيات، حتى قبل بداية حركات حقوق المثليين في الستينيات،من خلال "السينما الشاذة"[٢]. فالاعتراف الصريح بالثقافة المثلية التي، وهي لا تنغلق على نفسها في المطالبة النضالية، يعيد

---

(١) على سبيل المثال إنه في الماء من إخراج كيلي هيرد(١٩٨٨)، والرحلة إلى كيفاريستان، لفوسكو ودوناتيللو دوبيني (٢٠٠١)، وسياسة الفراء، للورا نيكس (٢٠٠٢)، وبقشيش للمخملية، لجوفري ساكس (٢٠٠٢).

(٢) يرسم أحد الأفلام الوثائقية من إخراج ليزا آد وليزليك لينبرج: عجيبة! حكاية سينما السينما الشاذة (الولايات المتحدة، ٢٠٠٦) هذه الحكاية.

تشكيل سينما الوقت الراهن على نطاق واسع؛ يتجاوز الأفلام المثلية على وجه الدقة. متضاعف عدد الأفلام التي تتناول شخصيات مثلية، تعكس مثليات متعددة، ما هو في الواقع سوى عمليات تمثيل مضاعفة لشكل آلية فعل التفرد نفسه. فلم يعد التحرر الجنسي هو المنظور هنا، وإنما البحث والتأكيد القلق، إلى هذا الحد أو ذاك، للذات التي -في واقع الأمر- تخص كل الفئات الاجتماعية، سواء كانت جنسية، عمرية أو ثقافية.

هجين ثقافي، تحرير للأدوار الجنسية، خصوصية السمات العامة للأفراد: فالسينما، التي تعلن عن نفسها، تتبدى مثل النظرة المعبرة والمتنبئة لهذا "الخليط غير المنهجي" الذي يشكل الحالة الاجتماعية، فردية النزعة وفائقة الحداثة.

الفصل الرابع

الصورة ـ مسافة

سينما فائقة الحداثة متناقضة: فبينما يقوم منطق المبالغة بغمرها، وإحاطتها بمشهد يؤثر على الحواس والإحساس، يتطور منطق آخر يتطلب عودة إلى الوراء، مسعى، إن لم يكن نظريا فهو على الأقل معرفي. استدعاء، استشهادات، تلميحات، مراجع: فعدد الأفلام التي تكثف المسافة لا يحصى، المسافة التي يأخذها الفيلم بالنسبة لنفسه، التي تدفع المتفرج إلى اتخاذ مسافة مماثلة بالنسبة للفيلم. لذا، يدخل هنا شكل آخر من التعدد في قلب الآلية السينمائية المعاصرة نفسها: فهو يحدد الملمح الثالث الذي يميز السينما الفائقة. نسميها هنا سينما- مسافة. هذا التركيب لآليات متضادة- بساطة/ تعددية، إحساس فوري/ مسافة معرفية- هو أحد الملامح الكبرى للسينما القادمة.

سينما السينما

إن أول من يصنع السينما التي تخصه، وينظر لنفسه باعتباره كذلك، هو السينما نفسها. فهي تفعل ذلك بداية -وعلى نحو متزايد- وفقا لمنطق تجاري يبحث عن أقصى استغلال لأحد مصادر أرباح أحد الأفلام الناجحة (مثل *صمت الحملان*)، بالإنتاج الفوري لـــ"توابع" تقدم تتمة الأصلي (*هانيبال*) أو "ما قبله" لإطالته عبر عودة إلى ما سبق (*التنين الأحمر*)، بل قبل- توابع تقدم سردا سابقا

للأصلي، لتوابعه ولما قبله (*هانيبال ليكتر، أصول الشر*). ينبع هذا النظام -على نحو أساسي- من التكرار ومن السلسلة: مثل *روكي٥*، الذي صمم على غرار عمليات التسويق خلال عرض مجموعة من المنتجات، تضيف في واقع الأمر بوضوح وببساطة، فيلم عام ١٩٩٠، على الأصلي لعام ١٩٧٦، بعد ثلاث حلقات أخرى متتالية بفواصل منتظمة، في ١٩٧٩، ١٩٨٢ و١٩٨٥.

لكن ما هو جديد، في هذا العملية التي تعمل جيدا، هو المسافة الزمنية التي تفصل تتمته المتأخرة عن سلسلة بدا أنها توقفت على نحو نهائي. بعد ستة عشر عاما من التخلي عن الملاكمة، وهو في الستين من عمره في عام ٢٠٠٦، يصعد *روكي بالبوا* إلى الحلبة من جديد، و-مع السن والمسافة الزمنية التى تتيح الحكم على النفس- يقامر من جديد بحياته كملاكم، بل، على نحو أعمق، حياة سيلفستر ستالوني نفسه، قصة الضربات التي تلقاها على الحلبة الهوليوودية وعزمه، رغم ذلك، على الذهاب حتى النهاية بأسلوبه السينمائي من خلال هذا الفيلم الأشبه بالوصية التي لا تترجم المسافة الزمنية فحسب، بل ومسافة السينمائي إزاء إبداعه. مثل هذا الطموح الذاتي المرجعية لا يترأس دائما هذا النوع من الأعمال، لكن الأجزاء البعيدة التالية تتسم كلها -بالضرورة- بالتجاوز البصري: في *بعد ١٨ عاما*، تراقب كولين سيرّو الآباء الجدد كبار السن الآن في *ثلاثة رجال ومهد* وهم يتصارعون، في قلب العائلة التي أعيد تشكيلها، بطفلهم الذي أصبح مراهقا، مثلما يتصارعون مع مجتمع قد تغير. وبالمثل، *السُمر٣*، بعد ثمانية وعشرين عاما من مغامراتهم الأولى، يلاحظون ويسلطون الضوء، مع المسافة التي تخلقها الفكاهة، على علامات الزمن على شخصياتهم.

ونجد نفس العملية في الأفلام التي تفتح المجال أمام سلاسل أعمال منتظمة سلاسل منتظمة. إنه بالتأكيد المنطق التجاري الذي ينظم عملية الإنتاج. لكن ذلك

لا يمنع حدوث انقطاعات في آلية إعادة الإنتاج المتطابق الذي يخلق مسافة معينة بين السلسلة وما يبدو كنوع من التساؤل. يكسر *كازينو رويال* المزايدة على الألعاب التكنولوجية والمؤثرات الخاصة بكافة أنواعها والخاصة بقواعد جيمس بوند، ليخلق مسافة شبه نقدية لهذه السلسلة، عندما يختار ممثلا مختلف جسديا، عنفه خالص ولهجته شريرة وخالية من أي وهم. هذا النمط من المسافة يُترجم على نحو علني في طريقة إعادة النظر للأبطال العظام وأساطيرهم، من وجهة نظر لا تخشى أن تكون ساخرة. فشارلوك هولمز يُختزل إلى رتبة الأشباح، على نحو واضح وبسيط في *ابتدائي، يا عزيزي...هولمز القفل*؛ فهو مجرد ممثل مسرحي سكير عينه الطبيب واطسن لتصوير مخلوقة اخترعها من لاشيء. نقترب هنا، ونحن نلحق الضرر بشخصية تملك كل مقومات النصب الوطني، من جريمة الطعن في الذات الملكية. أصبح من النادر من الآن، ألا تتعرض أسطورة الأبطال لغربال المراجعة المتمردة: جان دارك، روبين هود، روميو وجولييت بل حتى سنو- وايت.

ينطبق الأمر مع إعادة إخراج الأفلام. فهذا النهج، في أدنى درجاته ما هو سوى إعادة إنتاج خالصة وبسيطة، مثل تلك التي اعتادت السينما الهوليوودية اقتراحها على الجمهور الأمريكي، فيما يتعلق بالأفلام الأجنبية التي لا تعرض إلا في نسختها التي *صنعت في الولايات المتحدة الأمريكية*. الطريقة قديمة لكنها تصبح ممنهجة: *ثلاثة رجال ومهد* يُترجم حرفيا *ثلاثة رجال ورضيع*، *الهاربان* يصبحان -مع عبور الأطلنطي- *ثلاثة هاربين*. نجد هذا العزم على الاستنساخ التجاري الهدف، مرة أخرى، في إعادة الأفلام القديمة، التي يتم إخراجها من الصومعة لتقديمها إلى الجمهور الجديد، لاسيما الشباب. إذا كانت الحيلة لا تنجح في كل مرة، فهي تنال أحيانا الجائزة الكبرى، مثل *المرتلون* الذي جعل شباك التذاكر ينسى *قفص البلابل* الذي عفا عليه الزمن. ليس هناك للدقة مسافة هنا-

ما دمنا نستعيد بأمانة نفس القصة ونفس الشخصيات -، إن لم تكن مسافة السنوات التي تؤدي إلى تنظيف السطح كي يتطابق مع تغيرات العصر.

تختلف الطريقة عندما يتعلق الأمر بالإعادة وفقا للصيحة الجديدة، التي تغرف من تاريخ السينما لتعيد تفسير الأعمال، وتعيد قراءتها على ضوء الحاضر، بل -في أكثر الحالات وضوحا- إلقاء الضوء على العمل الأصلي كي يضيئه على نحو غير مسبوق. وظاهرة إعادة الأفلام موجودة دائما: فرواية "جيمس م.كان" التي تم تبنيها أربع مرات، من *آخر منعطف* إلى *هاجس* ونسختي *ساعي البريد يدق الجرس دائما مرتين*، تشهد على قابلية نفس السيناريو للاستخدام كما يحلو للمرء وعلى أن الاقتباس يمكنه توليد اقتباس آخر. الجديد هو، بالإضافة إلى مضاعفة هذا النمط من الأفلام، إعادة القراءة المتعمقة التي تخلق المسافة مع الفيلم الأصلي: يحيل فيلم *الليدي شاتيرلي*، لبسكال فيرا، الذي يستند على النسخة ثانية لرواية دي. إتش. لورنس، قصة الحب الرومانسي والفيلم الجنسي السابقين، (لمارك أليجريه وجاست جايكين) إلى رف التفاهات العادية، عندما يعيد تسليط الضوء على البطلة وعلى كثافة العلاقات الحسية التي تعيشها شخصيات العمل.

يمكن لمسافة إعادة التفسير أن تذهب إلى حد إقامة نوع من الحوار المعقد مع العمل الأصلي. وهكذا، في *بعيدا عن الجنة*، يقدم تود هاينز صورة طبق الأصل فائقة الواقعية لميلودراما دوجلاس سيرك الضخمة، *كل ما تسمح به السماء*. الخدعة- ألوان، ديكورات، ملابس، حوارات، إضاءات-شاملة: فيبدو الفيلم كنسخة مثالية، حقيقي أكثر من الحقيقي. ورغم هذا، خلف النسخة طبق الأصل، تنشأ عناصر جديدة، تبدو مثل المكبوت من الفيلم البدائي، لكل ما تضمنه ولم يقله هو: إن وحدة البطلة العاطفية لا تعود إلى كونها أرملة، وإنما إلى حقيقة ضبطها لزوجها -في إحدى الليالي- في أحضان رجل آخر؛ والجنايني الذي يجلب الراحة

العاطفية لهذه الوحيدة. لم يعد الذكر الأبيض والرجولي، الذي لعب دوره روك هادسون، بل رجل أسود، مما سيتسبب في فضيحة في بلدة صغيرة تتعاون فيها الكراهية العنصرية مع التزمت. فالميلودراما أعيد قراءتها في ضوء العنصرية القاسي والمثلية، مع هذا العنصر الإضافي الذي هو روك هادسون، بعد معرفتنا بأنه هو نفسه كان مثليا وأنه مات من الإيدز: تتمثل المسافة هنا في إعادة التساؤل حول معنى السرد، وفي إعادة التفسير على ضوء الحاضر، الذي هو من القوة إلى حد أنه لم يعد من الممكن رؤية الأصلي بنفس النظرة البريئة.

مسألة أخيرة تتعلق بإعادة التفسير. يمكن تصور الاقتباس من منظور جذري يخص إبداعا يعود تفرده، بالتحديد، إلى أنه يبدو، للوهلة الأولى، كأنه تكرار مستنسخ للنموذج. فعندما يعيد جاس فان سانت تصوير *ذهان* لقطة لقطة، مع المحافظة على العنوان الأصلي (*ذهان*)، فهو يلعب على الهوية، وكل مشروعه، على حدود الفن المعاصر، يكمن في الاختلافات الدقيقة، التي يُخضعها لفيلم هتشكوك والتي تُعيد سماتها، الصغيرة للغاية، خلق عمل أصيل.

تعود ظاهرة استعادة أحد الأفلام المتنوعة، والمتعددة – هذا حقيقي، غالبا، من خلال فيلم آخر، إلى منطق تجاري محض. ففي سياق منافسة صناعية وإنتاج فياض، تعمل مطاردة الإيرادات على أكمل وجه. فعندما يجعل لوك بيسون أحد كبار مصوريه يخرج الفيلم الذي كتب له السيناريو، *الضاحية ١٣*، فإنه يستعيد فيلم *نيويورك ١٩٩٧* لجون كاربينتر، الذي ينقله من الضاحية النيويوركية إلى ضاحية الباريسية. لا يمثل الاستثمار في المتتاليات والإعادات هنا –في هذا الصدد– سوى طريقة في تقليص المخاطر، وإدارة عدم اليقين الذي يسود سوق السينما. ولأن الوصفة السحرية الجيدة القديمة – النجوم والأدوات الترويجية – لم تعد تنجح كما من قبل، يدور البحث في مكان آخر. فالسينما، بمخزونها من الأفلام التي لا تتطلب سوى إعادة استخدامها، تشكل مخزونا من الضمانات القوية. فهي مشروع تجاري.

لكن المنطق الاقتصادي لا يفسر كل شيء. نحن نعيش اللحظة التي أصبحت فيها السينما "قارة" كلاسيكية، بتاريخها الأسطوري، نماذجها ومرجعياتها وأعمالها المؤسسة، التي يمكن -بالاستناد على هذه الواقعة- معاينتها بلا كلل، مثل الممارسات، خلال قرون، في المجالات الفنية الأخرى. تنضم السينما، على هذا الصعيد، إلى الفنون الأخرى: لأنها ثرية بتاريخ معروف، تصبح السينما الفن السابع بلا تحفظ. ولأنها لا تعكس فراغا إبداعيا، لا تؤدي إعادة تدوير الماضي هنا إلا إلى وضع السينما في موضع يمكنها من إعادة اختراع نفسها باستمرار: لا تكرار ولا عودة للوراء، بل منطق حداثة جديدة تستعير هنا موارد القديم كي تخلق الجديد(١). وعلى نقيض ما يقال غالبا، فإن تكاثر الاقتباسات لا علاقة له البتة بما "بعد الحداثة": فهو فائق الحداثة في جوهره، سواء من حيث وفرة مظاهره، أو من حيث حرية إعادة التفسير التي يتم التعبير عنها دون أي عائق: فكل شيء ممكن، بما في ذلك إعادة قراءة خائنة، معادية للتقاليد وغير لائقة، تتوافق مع منطق فرداني فائق الحداثة. والقضية المرفوعة على هذا التكاثر قديمة قدم الحداثة. وينشئ النزاع بين القدامى والمعاصرين المجال الذي -منذ القرن السابع عشر- يُطرح عليه السؤال الصحيح: ما الذي يمنع المعاصرين من أن يقولوا كلمتهم؟

السينما في السينما

تذهب الصورة- مسافة إلى ما وراء الإعادة والمتتالية. وهي تتبدى، على نحو أكثر مباشرة اليوم، في مسافة السينما مع نفسها. نرى الأمر -في المقام الأول- من خلال التكرار، داخل الأفلام، لأفلام أخرى تُدرج مقتطفات منها في

---

(١) حول هذا المظهر، انظر Félix Torres, Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé, Ramsay, 1986.

لحمة السرد. الطريقة ليست جديدة، لكن كثرتها واضحة، مثل القيمة الممنوحة لها. لم يعد المقصود الاستشهاد -إلى هذا الحد- للإشادة وإنما للتفكير في الفيلم نفسه. ليس التوضيح البسيط، وإنما التناص، وفقا لشبكة كاملة من الدلالات التي تتنقل بين الفيلم والأفلام الأخرى داخل الفيلم. في حالات معينة، وفقا للنموذج الذي يعطيه فيلليني في *مقابلة*، حيث واحد من قبيل مارتشيللو ماستروياني نفسه وقد تقدم به العمر، وأنيتا إكبرج التي كبرت ثلاثين عاما وزاد وزنها ثلاثين كيلوجراما، يشاهدان على قماش أبيض، تتوالى صورهما في *حياة حلوة*، والتأمل - هنا حول الزمن الذي يمر- هو الخاص بالمخرج حول عمله. فإعادة استخدام الصور الأصلية، في فيلم تفصله عنه السنوات، يؤدي إلى إعادة قراءة الفيلم الأصلي في الحاضر، وأيضا قراءة الفيلم الحاضر بالنسبة للماضي - وبيير شويندويرفر يذكر تقريبا كل أفلامه في آخر فيلم له، *هنالك، ملك فوق السحب* حيث يعيد النظر في أعماله، من خلال الحنين إلى ماضي شخصياته وأيضا في فرنسا الاستعمارية، في نهاية الاستعمار، وفي السينما خاصته.

لكن الاستشهاد يتجاوز، إلى حد بعيد، المرجعية الذاتية البسيطة: فيصبح على نحو متزايد، وسيلة للتعبير عما يريد الفيلم قوله، بل وسيلة لتطوير حركة السرد لديه، من خلال فيلم آخر. فيلم حقيقي في حالات كثيرة: فيُظهر *جيش القردة الاثنى عشر* مقتطفا من *عرق بارد*، الذي يدمج فيلم هيتشكوك في سياقه الدرامي ويحيل، عبر تناص منعكس، إلى *رصيف البحر* لكريس ماركير، الذي يعتبر فيلم تيري جيليام إعادة له. وفي *ذهول وارتعاد*، يقارن الاقتباس الطويل من *بلطجية* وضع البطلة، الخاضعة لعذاب حقيقي من جراء عملها في الوقت الراهن في قلب شركة يابانية، بالتعذيب الذي يمارسه السجان الياباني على الضابط الإنجليزي في معسكر الاعتقال عام ١٩٤٢.

غالبا ما تكون الأفلام المذكورة أفلاما وهمية، صنعها المخرج نفسه كوسيلة تمكنه من قول ما يريده على نحو مغاير. لقد شعر مخرجو الموجة الجديدة، وعلى رأسهم جودار في أن *تعيش حياتها*، على سبيل المثال، بإمكانياتها الخلاقة. تتمثل الجدة، من الآن فصاعدا، في الاستخدام المتزايد والمبتكر على نحو خاص لهذه السينما في السينما: ألعاب محاكاة ساخرة، مثل فيلم الرعب المزيف الذي نرى منه مقتطفات في *مدينة الرعب*؛ تراكب يمنح الخيال مصداقية كما في *صرخة ٢*، حيث تحيل مقتطفات الفيلم الخيالي إلى عملية جريمة القتل الأولى في *صرخة* الأصلي، اقتسام ثنائي يتوافق مع موضوع الفيلم الرئيسي، كما في *تحدث معها*، حيث يقتسم فيلم مزيف يرد في الفيلم، *العشيق الذي ينكمش*، الفيلم الحقيقي، *الرجل الذي ينكمش*. تتضاعف الطريقة أيضا مع أفلام الهواة المزيفة، والأفلام التسجيلية المزيفة، الفيديو المزيف المُدمج في الفيلم، كل العناصر التي نجد أمثلتها المؤسسة لدى ويلز في *المواطن كين* أو رونيه في *موربيل*، لكنها تتجسد، بفضل التطورات التقنية، على نحو غير مسبوق.

يسمح اختلاف الدعامة، بالفعل، مع الحبيبات الخاصة بصورة الفيديو والصورة الرقمية بالنسبة للفيلم الخام، بمجموعة واسعة من التنويعات تضع أنواعا من الصور في تنافس مع أنواع أخرى. وهو ما نلحظه على نحو خاص، منذ التسعينيات، في إبداع الفيديو،(١) وأكثر أيضا، منذ الألفية الثانية، في الإبداع الرقمي، حيث يحتل الفيلم داخل الفيلم مكانة ضخمة.(٢) فعندما يستولى عليها سينمائي كبير، تصبح الطريقة قالب الفيلم نفسه. في *إنلاند إمباير*، لا يكتفي الفيلم

(1) Marie-Thérèse Journot, "Journal filmé et caméra de surveillance: les emplois paradoxaux de la vidéo dans le cinéma des années1990 ", in Odile Bachler, Claude Murcia, Francis Vanoy (dir), Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles, Paris,L'Harmattan,2000.

(2) Jean-François Aubé, "Une tendance du court-métrage numérique: le film dans le film", Hors Champs, janvier 2004.

بحكي تصوير أحد الأفلام، بل يدمج مشاهد التصوير مع متاهة إبداعية تذهب بخيال لينش إلى أعماق تراكب واقتسام ثنائي لا نهاية له، مثل ذلك المشهد- الذي تدخل فيه البطلة إحدى الحجرات- الذي يقع في مشهد هو يدور على شاشة تليفزيون، التي يدور فيها مشهد من يتفرج عليه، إلى ما لا نهاية... والكل تم تصويره بكاميرا رقمية وفيه يختلط السرد الأول - تصوير فيلم بكاميرا سينمائية - بمستويات أخرى ترتبط بالذكرى، والاستيهام، والحلم، بل حتى بالتنويم المغناطيسي.

السينما، هنا، تغذي السينما. ويصبح الإبداع الموضوع والمحرك الدرامي للفيلم في آن؛ الأمر الذي يفسر تضخم الأفلام التي يتناول موضوعها السينما، من خلال تعدد وجهات النظر المختلفة. فيلم حول الإبداع السينمائي، مثل *إد وود* لتيم بيرتون، الذي يتناول المخرج وبطل أفلام الفئة ب، خلال تصوير فيلم من هذه الفئة، *الخطة9* ؛ وأفلام عن أهوال كتابة السيناريو، مثلما في *اقتباس* لسبايك جونز، الذي يعرض تجربة كاتبي سيناريو يقومان بتأليف سيناريو مشترك حول حياتهما الخاصة؛ وأفلام تختار الحكي بأن تُدخل السرد في علاقة مع السينما نفسها، مثل *بعد منتصف الليل* لديفيد فيررايو، حيث تصبح مغامرة البطل العاطفية، الذي يعمل حارسا ليليا لمتحف سينما توران، داخل بنية السينما الصامتة، التي تشكل مداه البصري؛ وأفلام تتخيل، مثل *سيمون* لأندرو نيكّول، سينما المستقبل فتخترع من الصفر نجمة سينمائية افتراضية، كائن رقمي كامل في فيلم هوليوودي تلعب فيه دور البطولة، إلى حد تحولها إلى نجمة عالمية،•دون أن يشك أحد في أنها افتراض خالص...(١)

يصل هذا التأمل إلى نقطته القصوى في الأفلام التي تصور إخراج الأفلام. فعل تريفو ذلك في فيلم *الليل الأمريكي*، لكن من خلال تداخل واضح يميز بين

---

(١) جان سيرو، Entre deux siècles، سبق ذكره، ص ٥٧٥ .

الفيــلم الأول والثاني الذي كان يروي عمــلية تصويره والذي يعود تأثير الإيهام فيه – أساسا – إلى حقيقة أنه كان يؤدي دور المخرج الذي يصور هذا الفيلم في الفيلم. يصبح الخلط شاملا عندما تستقر البلبلة داخل الفيلم نفسه: فالمجموعة التي، في *سلام سينما*، تأتي لحضور اختبار تصوير الفيلم لا تعرف أن محسن مخلبابف قد بدأ تصويره، وأنه يصورهم، ويصور نفسه وهو يصورهم. عندئذ يتدخل التعقيد والمسافة على نحو أكثر راديكالية. فهما يلعبان على مزج الخيال والواقع. يتابع كياروستامي، حتى النهاية، في *أين منزل صديقي؟*، *وتستمر الحياة* ومن خلال *أشجار الزيتون* سحب الخيط الرفيع المشدود بين تصوير فيلم يروي تصوير أحد الأفلام والواقع الذي يتدخل في هذا التصوير ويؤدي إلى فيلم آخر. أو أيضا، خلط التصوير الحقيقي بتصوير متخيل، *تصوير في منهاتن*، فيلم صغير مستقل مفلس موضوعه تصوير فيلم صغير مستقل مفلس، عن لغز الإبداع أسير الحياة والخيال، بين الواقع والوهم.

هذه المسافة المأخوذة مع فعل صناعة الفيلم نفسه، التي تشكل جزءا من التأمل حول جوهر السينما وحول الإبداع الخاص بصانع الفيلم، تتأكد أصداؤها في الحداثة الفائقة باعتبارها فيما وراء الحداثة، أو حداثة استبطانية وناقدة لذاتها. التحديث والعلوم والتقنيات، وسائل الإعلام، الاستهلاك، الدين، الأدوار الجنسية: إنه مجتمعنا كله الذي ينقلب على نفسه، ويتساءل حول محدداته، وأدائه من أجل بناء ذاتي تأملي معمم على نحو متزايد. وهو ما يحدث في السينما. فلم يعد الأمر يتعلق ببحث تجريبي أو قطيعة علنية مثل التي نراها لدى ويلز الأربعينيات أو جودار الستينيات. لقد شاعت الظاهرة واستولت على الإبداع. فحرفي الفن السابع يتساءلون عن هوية فنهم الخاصة، مثلما تعبر الحداثة الفائقة الروائية أو التصويرية خلال تساؤلها حول هوية الأدب أو التصوير الزيتي.

كانت السينما الكلاسيكية تصور الأفلام دون أي شك حقيقي إزاء نفسها. وعندما كانت تصور السينما، فكان ذلك بطريقة رومانتيكية ومباشرة، وتجد فيها مادة للكوميديا الموسيقية –*لنغن تحت المطر*– أو كي تزيد من حيوية الميلودراما – *جادة الغروب*. كان أبطالها ينتمون لزمن "براءة" السينما: وهذا بديهي، فهم يفرضون –في المقام الأول– شخصياتهم الظافرة. كان وودي ألن، في عام ١٩٨٤، يجعل مخلوقات أحلامه يهبطن من الشاشة في *وردة القاهرة الأرجوانية* ويعبرن المرآة: فحبه للسينما هو أيضا تساؤل حول ما هو خلف الشاشة والصور. تبدو الأفلام التي تلتزم بهذا الطريق وكأنها حوارات السينما مع نفسها، تساؤل الفن السابع حول الروابط مع الواقع والصور الغزيرة للعصر، حول العلاقات مع التاريخ ومع تاريخها، حول خصوصيتها، ومكانها في العالم الذي يصبح افتراضيا. زمن آخر، سينما أخرى: إنها –الآن– المسافة الداخلية، نظرة السينمائي إلى فيلمه وإلى السينما اللتين تُفرضان كبديهية. ينبغي أن نرى فيه، لا كما يقال على نحو مجامل، الخيلاء الأجوف لتكرار ممل، وإنما، بالأحرى، علامة على النضج السينمائي الذي، بعيدا عن السرد التبسيطي، يطرح على نحو مستمر السؤال الذي بدأه أندريه بازان: "ما هي السينما؟"

تساؤلات يُعاد، بالأحرى، إحياؤها، لأنها تأتي في زمن يتسم بتضاعف الاختلافات – إجهاض، مخدرات، إخصاب في المختبر، زواج المثليين، أبوة مثلية، علمانية، ارتداء الحجاب الإسلامي، الموت الرحيم– وانحلال المعايير الاجتماعية التي كانت تصنع إطار الحداثة الأولى. مع النزعة الفردية التي تعدو وتؤدي إلى سقوط القوى القديمة المنظمة للمؤسسات الجماعية، تبدو الحداثة الفائقة كعصر تعددية النماذج، والبحث عن الهوية والتأمل الذاتي المعمم. إنها هذه العملية التي تحرف السينما عن اتجاهها، وتدق ناقوس موت البراءة من المستوى الأول وتفتح الطريق لمعالجات أكثر تباعدا.

- **المستوى الثاني في المقدمة**

في السينما الفائقة، تجعلنا المسافة التي تستقر في قلب الفيلم، وفقا لطريقة السخرية نفسها، نسمع ونرى شيئا آخر غير ما يقال وما يظهر. فالمحاكاة الساخرة والمعارضة، على هيئة رقائق ممسوحة، تشكل أكثر المظاهر وضوحا لهذه المسافة المدرجة في العمل الفني بالنسبة لعمل آخر مرجعي. لقد تنوعت الوسائل: كاريكاتير منهجي ساخر (*روبين هود المقدس*)؛ محاكاة ساخرة للمحاكاة الساخرة (*فيلم مرعب* يقسم *صرخة* إلى جزأين)؛ إعادة تشكيل فظة تتلاعب بنسخة طبق الأصل على نمط الهجاء(*أوس ١١٧ . القاهرة، عش الجواسيس*)؛ معالجة تخص الشكل والموضوع وتحيل إلى الأصول الكامنة (مثلما يفعل *الألماني الطيب* مع *الدار البيضاء* و*الرجل الثالث*)؛ إعادة تشكيل متفاوتة بدراية للنوع ولعطر العصر (*إصبعي الصغير قال لي* أو *سر الغرفة الصفراء الخفي* المعاد تلوينها بلون السوبيا للتعبير عن الخيالي).

قد تصل روح المحاكاة الساخرة إلى حد المحاكاة الساخرة الذاتية: يبني وس كرافين، المتخصص في أفلام الرعب، فيلم *صرخة* كمحاكاة ساخرة لعالمه، ويحيله، فضلا عن ذلك صراحة إلى أفلامه السابقة. نلمس هنا لعبة المستوى الثاني، التي تُمارس باستمرار على نحو أكثر تعقيدا، التي يمكن الإشارة إليها باعتبارها "المستوى الثالث"، حيث يتعايش الانضمام إلى السرد وإلى الأحاسيس التي يجلبها والانفصال الساخر الذي تثيره المعالجة من خلال المحاكاة الساخرة(١). وفي إخراج أكثر إرهافا، يمكن لهذا الانفصال ألا يتمتع بأية فكاهة. ففرنسوا

---

(١) العبارة للوران جوليي. وهو يذكر كمثال لها فرانكشتاين للمخرج كينيث براناغ الذي "يخلط طبقات التمثيل المرتبطة بموضوعه دون التخلي عن إثارة الخوف" (L'Ecran post-moderne، سبق ذكره، ص ١٩ .)

أوزون، في *ملاك*، يذهب بالعملية إلى نهايتها: فهو يستولى على أحد الأنواع، الميلودراما، ويصنع منها فيلما يلعب تماما لعبة المشاعر، والمواقف، والشخصيات، والديكورات، والملابس، مثلما هي في تقاليد قصص الحب الميلودرامية. لكنه يفعل ذلك مع الحفاظ باستمرار على التفاوت الطفيف للغاية للمسافة إلى حد يجعل المشاهد يجد نفسه وقد ابتلعه الانفعال، بينما يحافظ إزائها، في آن، على نوع من الانفصال. فيلم مفارق للغاية، يثير، في آن، الانفعال والحكم الخارجي الذي ينشأ داخل العمل وهو يدفع إلى النظر إليه من الخارج. نحن هنا في قلب الحداثة الفائقة للسينما، التي تؤدي لا إلى تعايش الأضداد، بل إلى الانغماس العاطفي وتباعد النظرة، في خليط متناقض ظاهريا وتوفيقي تماما في نفس اللحظة.

يتم فرض التلميح والاستدعاء، والاستشهاد وكل ما ينبع من تقعيد اللغة أو ما وراء التمثيل، كاتجاه أساسي في السينما الفائقة(١). فعندما يضع ستيفن سبيلبرج في الفيلم واحدا من قبيل إنديانا جونز الذي ينجز أكثر مغامراته إثارة على أكمل وجه ويحتفظ، في آن، بابتسامة السخرية الباردة إزاء ما يحدث له، فهو يجعل كل المغامرين، الذين صاحبوا هذا النوع في السينما الهوليوودية، كهولا وبراءتهم مزدوجة: سذاجة البطل المتسق تماما مع الفعل الذي يخوضه، وسذاجة المشاهد الذي أتى هنا ليعتقد في مآثرهم. فما أن تأتي لحظة مبارزة عدوه، الذي يضيع وقته بلف سلاحه وفقا لأفضل قواعد الأفلام التقليدية، يستل البطل سلاحه بكل بساطة ويصرعه متيبسا في التراب بابتسام جانبية صغيرة، فتزداد صعوبة تقديم أبطال طاهرين وصارمين دون ارتداد للخلف.

فالسينما تفترض –من الآن فصاعدا– متفرجا "ثقّفته" وسائل الإعلام، غير مخدوع، ويؤسس معه تأثير التواطؤ، المؤسس على ثقافة مشاركة الصور والنماذج

---

(١) يقترح لوران جوليي تصنيفا موجزا لما يسميه "سينما التلميح"، المرجع السابق، ص ٢٤ – ٢٧.

المثالية. وأفلام تارنتينو أو الأخوان كوان، مشبّعة بالإحالة إلى السينما[1]، لكن الأفلام البوليسية المثيرة، والمانجا (المجلات المصورة اليابانية)، والرسوم المصورة، والمسلسلات أيضا تعطي نموذج هذه السينما التي تعمل كزناد مزدوج. ففيلم مثل *فيلم بوليسي مثير* يصبح شعائريا لحقيقة أنه يكثف كل ما يُشكّل، في ترقيعه المتنوع، الجانب المتعدد الألوان والخاص بالإحالات الدائمة لمضمون وشكل يستدعي سخرية متباعدة على نحو دائم. ثمة تفاوت، منظم، في نظرة القتلة وحواراتهم، في مأزق مع الشخصيات الكلاسيكية للفيلم الأسوَد: قاتل أجير غامض يستولى عليه حماس غامض، ملاكم يلوح بسيفه مثل الساموراي، بلطجيان يتحدثان بطريقة علمية عن الهامبورجر، مناقشة هادئة في إحدى الكافيتريات تؤدي فجأة إلى قرار بالسطو عليها: يعمل الفيلم كله على الانتقالات المجنونة، الألعاب المبهجة وغير الواقعية مع أنواع وقوالب السينما. يدخل جمهور الزمن فائق الحداثة داخل الأفلام من عدة أبواب- حتى لو كانت تفتح على مجالات لا يعرفها- من يستطيع ملاحظة وفهم كافة المراجع الهيكيتشكوكية في أفلام دي بالما؟-، تمنحه الإحساس المرح باللعب المزدوج ومتعة "الانفجار" في هذيان العلامات. لم يعد المضحك يأتي من عدم ملائمة الشخصيات الهزلية ولا من تأثير "عملية ميكنة الحياة" العزيزة على بيرجسون: فهو ينشأ من الانحراف *الهادئ* لعلامات وسائل الإعلام- الثقافية، من الاصطدام المجنون للمجموعات غير المتجانسة للمعنى. السخرية هنا وسيلة لمنع الخداع، ونزع فتيل جدية الأفلام التقليدية دون الحرمان من المتعة التي تجلبها. *الحلاق* فيلم أسود حقيقي، وهو حقيقي/زائف في آن: المتعة مزدوجة.

---

(١) وهكذا في فيلم بوليس مثير، نرى واحدا من قبيل جان ترافولتا المنتفخ بعض الشيء، ينطلق مع واحدة من قبيل أوما ثورمان مدمنة الكوكايين، في رقصة يظهر خلالها في علامة مائية من كان وهو شاب ورشيق، ينخرط فيها وهو يتمايل بليونة، في حمى مساء السبت.

تعرّفنا أحيانا، في لعبة التنويه هذه والغمز، على التعبير عن فكر سطحي، متحرر من الوهم وعدمي،تأسس باختفاء آفاق المعنى الكبرى. الأكثر تشاؤما تمثّلوه بأحد أشكال الاستنزاف أو تقادم فكر الحداثة: فعندما لا نعد نؤمن بأي شيء، ينطلق العنان للعبة العلامات الخالصة التي تدور حول نفسها في دائرة وانعكاس لا نهاية لهما. مع صحراء المعنى المعاصر تأتي الجماليات المرحة، غير ملموسة، ومتحررة من الوهم، "صور- تعلم- أنها صور"(١).

رغم هذا سنؤكد أن هذا التنويه المتضخم ليست انعكاسا لإفلاس المعنى بقدر ما هو علامة على نقطة ارتكاز جديدة للنزعة الفردية التي -وقد تحررت من الأشكال القديمة للأطر الجماعية- تطالب بحق "الهذيان" الشبابي واللعب *بأسلوب* حُر مع الأعراف. فالسخرية التنويهية أو التدوير الساخر ما هما إلا النسخة المرحة لهذه الدفعة الخاصة بحيوية السيادة الفردية، طريقة للتحرر من القيود الخاصة بشفرة الأنواع السينمائية. منذ هذه اللحظة لم يعد النوع يحكم بالضرورة لهجة الفيلم: ها هو ملتو ومتباعد، متحول لفصيلة من الميتا فيلم بلجوئه إلى الاستعارات الحرة ومحاكاة الأساليب الأخرى. إزاء مبدأ المتعة التي يشيد بها المجتمع الاستهلاكي الفائق تجيب البهجة من المستوى الثاني، تذكّر مبهم وملتو، خليط ساخر من عناصر مختلفة للوسائط- الثقافة. فمع الحداثة فائقة الفردية تنتصر حرية الخلط في كل الاتجاهات والتباعد المسترخي الذي "يرى كل شيء بين هلالين مزدوجين" (سوزان سونتاج).

---

(1) Alain Renaud-Alain, "L'image sans gravité", Revue d'esthétique, n° 25, 1994 . وانظـــر ، أيضا فانسان أميل وباسكال كوتيـــه، Formes et obsessions du cinéma contemporain، ص ٤٧-٦٠، ســبق ذكــره

نخطئ على نحو جذري إذا ما اعتقدنا أن السينما، التي أصبحت لا مبالية إزاء نفسها، لم يعد لها هدف آخر سوى المحاكاة الساخرة لنفسها، وأن "تنتقم" في زمن "استياء إزاء ثقافتها الخاصة"(١). العكس هو الصحيح: فالمرجعية هي –على نحو ما– تحية(٢). دون خيبة أمل، ودون حزن، بل أكثر من ذلك بكثير، انغماس مبهج في عالم العلامات المعاصرة، لعب مع السينما ووسائل الإعلام التي بنيت في مرجعية مهيمنة، في ثقافة تغذي مخيلة السينمائيين الجدد. فوسائل الإعلام– الثقافة، التي فرضت نفسها كمرجع رئيسي في عصر ذي نزعة ألترا فردية، تسمح بتواطؤ طرفة العين، وابتسامة الإشارة، ألفة التلكؤ، والتباعد الساخر. وإذا كان المقصود تدريب المشاهد الجديد الذي يتذوق متعة التعرف على ما يتم استدعاؤه، فالمقصود بالنسبة للمخرجين هو الاستمتاع بممارسة الاستشهاد، من خلال التداعيات المرحة والمتنقلة زمنيا من المستوى الثاني. السينما تصنع السينما خاصتها، تلعب مع السينما، من أجل مجد ثاني للسينما.

---

(1) Jean Baudrillard, "Illusion, désillusion esthétique", Le complot de l'art, Paris, sens & Tonka, 1996, p.36

(٢) حول هذه المسألة، التي سبق أن طرحتها من قبل موجة الهزل في القرن السابع عشر، انظر المقدمة إلى سكارون، Le Virgile travesti, éd. Jean Serroy, Paris, Garnier, 1988.

الجزء الثاني

أساطير جديدة

الفصل الخامس

التسجيلي أو انتقام الأخوين لوميير

منذ أن دخل القطار في محطة لاشيوتا عام ١٨٩٥، ارتبطت السينما بالواقع، ومن ثم ارتبطت بالتسجيلي. لقد كُتبت قصة الفن السابع في أعقاب الأخوين لوميير مثلما في أعقاب ميلييس على نحو متساو، ومن فيرتوف إلى فلاهيرتي، ومن جوريس إيفانز إلى كريس ماركير، لم تكف *سينما- الحقيقة* عن وضع عدسة على الواقع مباشرة.

لكن ثمة بالفعل كوكب - تسجيلي جديد إلى حد بعيد، هذا الذي نراه يظهر ويتطور، مزودا بحدود جديدة، ومظهر جديد وآفاق جديدة. فما يُفرض اليوم لا علاقة له البتة بما حدث خلال التسعينيات. فالمضاعفة المفاجئة والتصاعدية للأفلام التسجيلية على الشاشة الكبيرة، وأيضا ولَه الجمهور الجديد الذي اعتبرها لفترة طويلة مجرد مجال من مجالات التليفزيون، قد غير المعطيات على نحو فريد. فإذا كان النوع التسجيلي غير جديد، فالظاهرة المعاصرة التي تصاحبه - هي- جديدة إلى حد بعيد. مع القرن الذي يبدأ، تدق ساعة انتقام الأخوين لوميير.

زحف إمبراطوري

تشهد الوقائع على ذلك. ففي عام ٢٠٠٥، من ٥٣٤ فيلما وزعوا في فرنسا، كان ٥٨ منهم تسجيليا، أي أكثر بقليل من عشر العدد، على حين لم يزد عدد

الأفلام التسجيلية فى عام ٢٠٠٠ عن ٢٧ فيلمًا من مجمل ٥٣٢ فيلم. وعدد الأفلام التسجيلية ينمو تناسبيا مع الإيرادات التي تحققها. ففي عام ٢٠٠٥، سجلت ثلاثة أفلام تسجيلية في فرنسا نتائج تثير خوف عدد من الأفلام الروائية: ١٥٠٠٠٠ متفرج لفيلم *رايز*، و٣٢٠٠٠٠ متفرج لفيلم *كابوس داروين*، وأفضلهم *مسيرة الإمبراطور*، ١,٩ مليون متفرج. هذا الفيلم، الذي تم تصديره إلى أرجاء العالم، حقق أرقاما ضخمة، لاسيما في الولايات المتحدة، لتصل عائداته إلى ٧٧ مليون دولار، ليتخطي *العنصر الخامس* (الذي بلغت عائداته ٦٣ مليون)، ليصبح أضخم نجاح فرنسي على الشاشات الأمريكية. وعلى أية حال، أثبتت إيرادات *فهرنهايت ٩/١١*، ١٢٠ مليون دولار، أو أيضا النجاح الرائع الذي حققه *حقيقة مزعجة* الذي يسير فيه آل جور في إثر فيلم مايكل مور، ويحقق أفضل ثالث إيرادات في تاريخ الفيلم التسجيلي، أن الشاشات الأمريكية لا تتجاهل أفلامها التسجيلية.

يتضح هذا الإحياء للنوع(١) أيضا من خلال الجوائز والمهرجانات التي تجلب له تكريسه رسميا: تأسيس قسم بعنوان "أفلام العم سام الوثائقية"، عام ٢٠٠٣، خلال مهرجان دوفيل للسينما الأمريكية التاسع والعشرين، وفي عام ٢٠٠٧، بعد ٣٥ عاما من أول طبعة من الحدث، جائزة سيزار لأفضل فيلم تسجيلي. تتألق ألقاب "المجد" وتتعدد: أوسكار أفضل فيلم تسجيلي وسيزار أفضل فيلم أجنبي لفيلم *بولينج من أجل كولومبين*، عام ٢٠٠٣؛ السعفة الذهبية تذهب

---

(١) العودة القوية للفيلم الوثائقي (حاليا يتم إنتاج حوالي ٢٣٠٠ فيلم سنويا في فرنسا) نتحقق منها أيضا من خلال اتجاه قوي نستخلصه من دراسة، في بداية عام ٢٠٠٧، حول التلفزيون تناولت الأسواق العالمية التسعة الرئيسية: من بين البرامج الجديدة، تنخفض مشاهدة الأفلام الروائية والبرامج الترفيهية، لأول مرة منذ ٢٠٠٤، بينما تمثل الأفلام التسجيلية والمجلات الجزء الأكبر من البرامج الجديد. دليل أخرى على هذا الوله: منذ عام ٢٠٠٥، أصبح vodeo.tv الذي هو موقع VOD مخصصا بالكامل للتزود، على الإنترنت، بالأفلام الوثائقية بأي حجم

لفهرنهايت ٩/١١ عام ٢٠٠٥ في مهرجان كان (الذي لم يكن قد منح أية جائزة لأي فيلم تسجيلي منذ عام ١٩٥٦ و*عالم الصمت* لكوستو)؛ أوسكار ٢٠٠٦ لأفضل فيلم تسجيلي، *مسيرة الإمبراطور*. ويمنح مهرجان كونياك للفيلم البوليسي، عام ٢٠٠٧، جائزته الكبرى لأول مرة منذ خمسة وعشرين عاما، ليس لفيلم روائي وإنما لفيلم تسجيلي، *زعيم عصابة بريطاني حقيقي* الذي يتناول قصة متشرد حقيقي. انتهى الزمن الذي كان فيه الفيلم الوثائقي يستخدم كمقبّلات في دور العرض العريقة بالحي، فاختفى من الشاشة الكبرى، ثم عـاود الظهـور في التلفزيون، ليسد، في المقام الأول، فراغ البرامج الليلية؛ ثم تغير وضعه على نحو جذري خلال بضعة أعوام، فيثبت هويته، ويكرّم، ويبجّل ليصل إلى منزلة الفيلم الكاملة، وينال، مثل الفيلم الروائي، ما يطيل أمد حياته، الدي.في.دي. في عام ١٩٩٥، يسجل *مسيرة الإمبراطور*- هو مرة أخرى-، أفضل رقم قياسي في مبيعات الدي.في.دي خلال الصيف، ٣٠٠٠٠٠ نسخة. لم تعد السينما التسجيلية في هذا الوضع الهامشي والخاص بالأقلية الذي كانت عليه دائما: لقد أصبحت جزءا مدمجا من سوق السينما الكبير.

يضاف إلى هذا التكريس الذى تدل عليه الأرقام التنوع الشديد في الموضوعات. ونذكر، كمثال بسيط أن القسم الوثائقي في دوفيل، في عام ٢٠٠٥، كان يعرض، على حد سواء، الصورة النفسية لموسيقي مصاب بهوس- اكتئابي، وريبورتاج حول أطفال أحد أحياء كلكتا، وتحقيق حول إفلاس إنرون، وفيلم دعائي حول تصوير *باب الجنة* عام ١٩٧٩، تجربة حياتية بين *الدببة الشهباء* في ألسكا، استغاثة من جانب هوبير سيلبي الابن، وقائع تصوير في نيويورك، رحلة في إثر الشائعة التي ولدت حول *بروتوكولات حكماء صهيون*، أو ريبورتاج حول سرقة لوحات من أحد متاحف بوسطن، وحياة لاعب كرة سلة صيني يلعب في الدوري الأمريكي للمحترفين. كل شيء يبدو، من الآن فصاعدا، مادة صالحة لإثارة نظرة

الكاميرا: ولأن الموارد هائلة، تصبح القائمة بلا حدود. إن الانقلاب عظيم: لقد انتقلنا، من عالم "مغلق" إلى كون "لانهائي".

يبرز هنا من جديد طريق كبار المبدعين فى سينما الواقع، بل ويجد امتدادًا له، فقد الفيلم الوثائقي أسلوبه المتحذلق القديم، التربوي ظاهريا. لقد انتهى -على نحو أساسي- الصوت الخارجي المتسلط بالإضافة إلى البنيات السردية والخطابية المبرمجة (مثل تلك التي كانت تستخدم في الريبورتاج حول أية مدينة، منطقة، بلد، حول مفهوم "أرض التناقضات" المُلح على نحو منظم!). وتواكبًا مع كل ذلك، الذين، وهم يسائلون الواقع بكافة الوسائل - بالصورة، والصوت، والمونتاج- لا يخلطون أبدا بين تقديم العالم وحصة الجغرافيا، ومن ثم يكتسح التنوع أيضا الشكل نفسه: في ظل تعددية تناوله وبحثه الذي ينبع، بالتساوي، من السرد ومن الإخراج، ينتقل الفيلم التسجيلي من التعليم شبه المتحذلق لعالم معروف، كان يتولى الكشف عنه من خلال سرد بسيط، إلى التحقيق الإشكالي لعالم متشظي وبلا حدود، يسائله في كل الاتجاهات وبكافة الوسائل المعقدة.

تأمين شامل

كيف نفسر حركة الفيلم التسجيلي المفاجئة الرائعة هذه؟ أي معنى نمنحه لها؟ هل ينبغي أن نرى فيها الريبة إزاء التليفزيون الذي يقل ميلنا لتصديقه -على نحو متزايد- لأننا نرى أنه يخضع للقيود الناشئة عن المصالح المالية؟ فالتسجيليون أنفسهم، الذين تحولوا عن تليفزيون يفرض عليهم منتجات متشابهة ويرفضون، على نحو منهجي، بعض الموضوعات الشائكة، يختارون الإخراج مباشرة من أجل السينما، وقد اطمأنوا إلى العثور على جمهور لا يثق في الشاشة الصغيرة. فكي

نصل لما هو حقيقي، سيتم إعادة الثقة إلى السينما التسجيلية، الأكثر حرية، والأقل إثارة للشبهات فيما يتعلق بالتنازلات.

التفسير جدير بالاهتمام، وجدير أيضا بمزيد من الدقة. ففيما يتعلق بالعلاقات بين السينما والتليفزيون، تبين لنا الأمثلة العديدة أن الأفلام التسجيلية يتم توزيعها على حد سواء في المكانين. فمايكل مور -على سبيل المثال- يختار عرض *فهرنهيت ٩/١١*، كتيب حقيقي معاد لبوش، أولا في التليفزيون بدلا من الدوائر السينمائية، كي يتعامل مباشرة مع جمهور أوسع في إطار الانتخابات المحيطة. وبالمثل، يتم تصور عدد من الأفلام التسجيلية كي تعرض في التليفزيون وقاعات العرض في آن، بل يستخدم البعض هذا *الوسيط* الثالث، الذي هو الدي.في.دي، كي يُرى كاملا: لذا مكّن النجاح الذي لاقاه *عالم النبيذ* على الشاشة الكبيرة من تسجيل النسخة الأصلية، قرابة ١٠ ساعات، على دي.في.دي.

في ظل هذه الشروط، لن نستطيع ربط التكريس الحالي للفيلم التسجيلي على الشاشة الكبيرة بالعلاقة بالتليفزيون فقط. الحق أن ثلاث سلاسل من التحولات الاجتماعية والثقافية تقف بهم وراء هذه الظاهرة. أولا، تبدو الهجمة التسجيلية كإجابة على اختفاء المرجعيات الجماعية الكبرى للخير والشر، العدل والظلم، اليمين واليسار، بالإضافة إلى طمس رؤى المستقبل التاريخي الكبرى. فبعد أن تخففت من الشبكات الكلية -الأيديولوجية التي تشير إلى معنى التاريخ، اكتسبت كل الحكايات "الصغيرة"، كل الوقائع الجزئية والكلية للعالم الإنساني-الاجتماعي مقاما جديدا. لكن ديمقراطياتنا يتامى الأيديولوجيات البطولية أصبحت - في نفس الوقت- ديمقراطيات فقدان الاتجاه، وانعدام الأمان والإحباط. وفي هذا السياق الخاص بزعزعة استقرار المرجعيات والفراغ الأيديولوجي، تحل الوقائع التي يقدمها الفيلم الوثائقي -من الآن فصاعدا- محل نظم التفسير الشاملة الفاشلة. "حقائق" مباشرة

لكنها قوية، راسخة، وتملك بعدا واضحا إلى حد ما. فهي تجلب جزرا صغيرة من الأرض الراسخة والقوية، غابت عن معاصرينا على نحو مؤلم.

تقوم أفلام الواقع، مثلما تتكاثر على الشاشات، على أساس مشترك، يجعلها مسكونية بسهولة. فما يوحدها، هو أيديولوجية حقوق الإنسان، الممتدة لحقوق الأرض- حماية الأنواع والحفاظ على الموارد الطبيعية. تعبر سينما الحماية، التي لن يختلف معها أحد، عن حقوق الإنسان المقدسة وعن عدم الأمان الاجتماعي والبيئي المتزايدان. فسمك النيل الوردي والتجارة غير المشروعة المربحة التي يولدها تربيتها في أفريقيا، في *كابوس داروين*، ومؤامرات رأسماليي صناعة التبغ الغامضة ضد الصحة الجماعية في التبغ، المؤامرة، الاحترار العالمي وعماء القوى العظمى التي يخوض آل جور ضدها حملة دعائية في *حقيقة مزعجة*، كلها موضوعات كثيرة مختلفة وتتمتع برؤى متنوعة، لكنها تملك كلها نفس التأثير: حتى عندما يبدو أنها تحذر وتوقظ الضمائر إزاء مخاطر غير متصورة، فهي، في الختام، تُطمئن وتُلمح إلى الحلول لتهدئة القلق الجماعي. إنها تشبع الحاجة إلى قواعد مستقرة وإعادة التأمين بتأكيد بداهة الحقائق الإنسانية والبيئية.

عندما تتعمق الأفلام في هذا البعد المطمئن، وإزاء القلق من المستقبل، تصل إلى حد اقتراح العودة إلى شرنقة الماضي الجميل، على سبيل المثال في الحنين للأزمنة التي كنا نتعلم فيها، مثلما في فيلم نيكولا فيليبير، تصريف فعلي *يكون ويملك* من خلال معلم يطلق العنان لذكرى المدرسة العلمانية والإلزامية. ونجد نفس الشرنقة المطمئنة، عندما تكون السعادة في ناجاك. فهذه القرية الصغيرة من مقاطعة آفيرون الآتية مباشرة من فرنسا الهادئة، أبدية وريفية، ومتمرد على كافة صفارات إنذار المدنية والعولمة، حسبما يصورها جان- هنري مونييه في *الحياة كما تسير* ثم في الجزء التالي *هنا ناجاك، الأرض لكم*.

سينما توافقية لأنها إنسانية قبل كل شيء، فهي تدين الشر دون أن تُصدر نماذج منافسة في المقدمة. نحن بعيدون للغاية عن الثقافة المضادة. فالسينما قدمت مفتاحا عموميا، يفتح بلا أية مشكلة كافة الأقفال، بدءا بالصحة ومرورا بالجغرافيا السياسية، وبقاء الأنواع المهددة بالانقراض، وانتهاءً بالمناطق المظلمة في التاريخ. سينما فائقة الحداثة، تمنح الإحساس بفهم تعقيد العالم وبالسيطرة بعض الشيء على مسيرة الأشياء(١)، وهي في الواقع -عندما تدين خسائر الليبرالية- ليبرالية وأخلاقية على نحو جوهري.

تعبر التسجيلية الجديدة عن نهاية الأحلام الجماعية الكبرى ونبوءات الحداثة المنتصرة. عندما تنتهي الأساطير الكبرى المعبئة، يصبح من الأفضل معرفة الحاضر، لتصحيح الانحرافات والتجاوزات؛ وعندما لم نعد نعتقد في اليوتوبيا الاجتماعية، نلجأ إلى ماض خيالي ومثالي؛ عندما لم نعد نأمل في تثوير العالم الحالي، نُظهره، ونفحصه إلى أقرب مسافة ممكنة كأنه آخر ما يتبقى لنا لنحبه أو لنكرهه أو لنصححه.

شيء من الرضا التأملي

ينبغي التأكيد على الظاهرة الثانية. فما يميّز التسجيلية الجديدة هو أنها تجلب لجمهورها الشعور برضا خاص: إزالة الغموض، إدانة الأكاذيب، ومتعة الخروج من كهف الأوهام. فهي تستجيب لشعور الفرد المعاصر بالحاجة إلى أن يكون حرا،

---

(١) يسجل، بالتوازي مع التخلي السياسي الكامل، استنفاد الفن ذي المنحى السياسي والاجتماعي. يرى دومينيك باكيه فيه والفيلم التسجيلي إذ "أحد البدائل" الممكنة لفن سياسي مستنفد في الوقت الـــراهن"، Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire, Paris, Flammarion, 2004 , "Champs", p.219 .

مفكرا وناقدا في ظل نظام يدفعه إلى الاستهلاك دون أي قيد. في كل مكان، نرى زيادة الرغبة في استهلاك أكثر تأملا وفعالية، متباعد ومسئول. الاستهلاك هو - حتى الآن- ما ينبغي أن يزيدنا ذكاء، وإن لم يكن دون جهد، في غبطة الصور. فلهذا المستهلك، الذي يحيا وكأنه ناصح وغير مخدوع، يتم -إذا صح القول- منحه قسطا من الرضا التأملي. ظاهرة قابلة للملاحظة من خلال أنماط استهلاك كثيرة: البحث عن "الخطط الترفيهية الجيدة" على الإنترنت، مشاركة المعلومات في المدونات والمنتديات، سفريات ثقافية، أغذية عضوية، مشتريات "خضراء". الاستهلاك، لكن دون أن "ننخدع" ونكون "مسئولين"؛ فنحن نرى العروض ليس للترفيه أو للهرب فحسب، بل كي نشعر بأننا أكثر استنارة، وأعظم وأقل انخداعا.

والعلاقة الوقحة، إلى هذا الحد أو ذاك بالعالم السياسي لا تفلت من السينما التسجيلية: يكفي أن ندخل *في جلد جاك شيراك*، ونتعقب كارل زيرو كي نرصد خفايا السلطة وكي نحصل على الانطباع بفهم آلياتها. نفس الشيء في *وجبات سريعة* الذي يتعرض لمخاطرها على الصحة، والخطر الذي تتسبب فيه والضغوط الإعلامية التي تمارسها، وقوتها المالية الضاربة. فتجربة *في الموقع* التي يخوضها مورجان سبورلوك في حجم *سوبر*، بأن يجعل من نفسه حقل تجارب ويصور آثار وجبة "بيج ماك" كوكاكولا- بطاطس مقلية على جسده، تدعي إظهار الجانب الخبيث؛ و"الأدلة" على الشاشة.

والمقصود أن يفتح المرء عينيه على نحو متزايد، ويخترق سطح الظاهر ليكشف ما هو حقيقي في سوق وسائل الإعلام من أجل منفعة المواطن المستهلك. فأفريقيا متروكة لأضرار العولمة، حسبما يبين هوبير سوبيه في مقدمة *كابوس داروين*. وإذ يوضح الآلية المعقدة التي تربط بين أحد الأسماك المتوحشة الذي يستنزف الموارد الطبيعية، في إحدى بحيرات تنزانيا، وتجارة تستغل السكان

المحليين لصالح سوق أوروبي وعمليات تهريب أسلحة دولية واسعة النطاق، يمكننا من اختراق أسرارها ويجعل من كل متفرج شبه خبير في المسألة.

تتمثل المخاطرة بطبيعة الحال في أن يصبح إزالة الغموض لغزا في ذاته. وهو ما يبدو عليه حال فيلم سوبيه، مثلما ورد ذكره فيما بعد في التحقيق الذي أجراه صحفيون في المكان، وبين أن تربية سمك النيل الوردي يمكّن الأفارقة المعنيين -على نقيض ما يقوله الفيلم- من الحياة والتطور. وهو دليل، دون أية حاجة للحكم على حسن أو سوء نية المخرج، على أن الفيلم التسجيلي، برغبته في التوجه إلى الجمهور العريض، لا يفلت من آليات التبسيط وتحويل الأشياء إلى مشهد للعرض، رغم أنه يقدم نفسه باعتباره سينما "أخرى"، ضامنة للحقيقة في مواجهة وسائل الإعلام، والفيلم الروائي، والإنتاج الهوليوودي السوبر، والتسجيلية الجديدة، فهو يستعير -من هنا وهناك- وسائلها: إثارة، تأثير الصدمة، مانوية، بل حتى تلاعب صريح، في الحالات القصوى. على هذا الصعيد لا يذهب مايكل مور أبدا، مع آلة تصويره الضاربة، إلى حد توجيه الضربة القاتلة. وإذا كان الجمهور في الختام يجد نفسه في هذه الأفلام، فذلك بلا شك لأنها تعزز -في آن- يقينه أو تطلعاته العميقة وأيضا ذوقه للعروض المغالية و"نزعته الاستهلاكية" المسلية. فرغم اختلاف السمات والسينوغرافيا، يجد الجمهور نفسه "في بيته"، مع إشباع شهيته من "نصوص" مثيرة للانفعالات.

الاعتيادي والحميم

وأخيرا، وفي المقام الثالث، لا يمكن فصل النجاح الحالي للفيلم التسجيلي عن تحولات ثقافة الفرد في الديمقراطيات فائقة الحداثة. فالكوكب الجديد ذي النزعة الاستهلاكية والنفسية قد تسبب في *ثورة نزعة فردية ثانية*، موسومة بتحرير

الموضوعات إزاء قيود جماعية قديمة وبالمطالبة بحكم النفس لنفسها. لم تعد حمى الاستقلال الفردي تنحصر في العلاقات مع العائلة، والدين أو السياسة: إذ نجد التعبير عنها في العلاقة في السينما، وفي الأفلام الوثائقية على وجه التحديد. هذا المعنى صريح في عدة أفلام تسجيلية، وأكثر صراحة على أية حال في الفيلم الدرامي. ليس هناك رؤية تحوّم على كل شيء وتقود، وإنما ألف إيماءة وإيماءة صغيرة، متتاليات مفككة ومتقطعة، أسرار وغموض؛ حيث كل امرئ من ثم –مع نفسه– يأخذها ويتركها، يغزل ويعيد – بالطلب – غزل عالم المعنى الجزئي. وفي هذا، تعكس التسجيلية الجديدة الرغبة الفردية في أن تكون أكثر *مشاركة* ومستقلة، أقل تبعية وأقل انقيادا لتسلسل حبكة السرد، التي تُحدد بدايتها ونهايتها مقدما. عندئذ، يكمن جزء من استمتاع المتفرج في حرية التخيل الذاتي، التي تعيد تكوين نص أكثر ذاتية وأكثر سرية، في استخدام حميم له، عبر الواقع الذي يتم تمثيله: يصور لنا بيدرو كوستا تشرد امرأة بلا مأوى – خلال ١٧٥ دقيقة من فيلم *في غرفة فاندا*، الذي يتناول ١٣٠ ساعة من التاريخ ويصور عدة أشخاص–، لكنه حسبما يبين دنيس بيلمار، "لا ينقل أي وجهة نظر حول هذا العالم"(١). فالحقائق الصغيرة التي يحكيها، والناس التي تقابلها الشخصية في الطريق، وتنوع واقع غيـــرت هـــيئته "لا مادية السينما"، تترك الباب مفتوحا للمعنى وتقدم لكل متفرج، أيا ما كان بُعده عن هذا العالم، "دروس الحياة" التي يعتزم العثور عليها. تصور لنا هيدي إوينج وريتشل جرادي، في معسكر *المسيح* الذي يتناول الإنجيليين، الفرع الجذري والأصولي من البروتستانتية الأمريكية، اليمين الديني بطريقة محايدة عن عمــد، وبـــلا تعليق: فالديمقــراطي لن يثق فيه، والمحافظون الجدد سيجدون فيه ما يؤكد خياراتهم.

(1) Denis Bellemare, "Projections portugaises", in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), Cinéma contemporain, état des lieux, p. 218.سبق ذكره

ساهمت مجموعة كاملة من المبادئ (شعائرية متَعية ونفسية، عبادة الجسد والصحة، عبادة الاستقلالية الذاتية) في صعود نزعة فردية جديدة تظهر مثل هاجس نرجسي، تساؤلات النفس وقلقها، اقتضاء الأصالة والتواصل الحميم، والتحليل النفسي للوجود. وفي هذا السياق تصبح روتينية الحياة ومتاهات الـــ"أنا" الوجودية هي المطلوبة وتزداد قيمتها. فتفرد كل شخص، بذرة الحياة حسبما تسير، يصبحان مادة فيلمية، لتأملها وحبها. مخاض ناعومي كوّاس في *شارا*، الرضع الخمسة الذين تم تصويرهم منذ ميلادهم إلى الشهر ١٨ في الفيلم التسجيلي الذي يُعده ألان شابا، الحب المراهق لابنة كلير سيمون في *٨٠٠ كلم من الاختلاف*، *وجبة سريعة* يأكلها مورجان سبورلوك في ماكدونالد مثلي ومثلك أو النبيذ، الجيد أو السيئ، لصانعي النبيذ في *عالم النبيذ*، الذي يملك كفاءة الوصول إلى مائدتي في يوم من الأيام: فمجتمع الفرد المتطرف تسبب في الرغبة في أن نستعيد ونتعارف على أنفسنا في المشاهد المصورة وأن نرى، على نحو مغاير، ما نكونه وما نحياه بأنفسنا.

وهكذا، وتحت هجمة الثقافة ذات النزعة الفردية والنفسية، يصبح كل شخص وكل حقيقة يومية جديرين بالاهتمام السينمائي، لتحطم الهرمية القديمة، التي كانت تميز بين الموضوعات النبيلة والموضوعات الأدنى. تفعيل بطولي مصغّر للاعتيادي الذي يلحق –في بعض النواحي– بظاهرة تليفزيون الواقع. فالنجم، من الآن فصاعدا يقترب مني، فهو لم يعد الآخر البعيد عن التناول والذي لا شبيه له، مثلما كان نجوم هوليوود شبه المؤلهين من قبل: فجان– باسكال ليس فالنتينو، ولوانا ليست جريتا جاربو. إنه تفرد الأفراد الذين يمكننا من تقمص شخصيتهم، الذين يؤسروننا ويؤثرون فينا. بل إن "أنا" أو أقاربي "نستحق" أن نُصوَّر مثلما نحن عليه في حياتنا "الواقعية" العادية. ينبغي النظر إلى تتويج التسجيلي باعتباره أحد

أشكال مسيرة الخيال الديمقراطي، الذي يعمل على تقليص الإدراج الهرمي الخاص بالاختلاف بين البشر.

بمقدورنا رؤية الأمر باعتباره نوعًا من *الأشياء الجاهزة*. كل شيء وأي شيء يضع، عمليا، العادي أو المثير للسخرية من الواقع في قلب العمل، الذي يؤكد أن كل شيء فن، وأن كل شيء "صالح" للتصوير. وإذا كان مسعى ديشامب التشكيلي لا ينفصل عن الرغبة في شجب الفن، والرغبة في قلب نظام العمل الفني والمتحف ذاته، فنحن لا نجد هنا أي شيء من هذا القبيل. فلامعنى اليومي هو، على النقيض، مفرط المعنى، ولا يطمح الفيلم التسجيلي في تجاوز الفضاء الفني. فهو يقدم نفسه بما يعتقد أن كينونته: فهو ليس بأية حال لا فن أو فن مناوئ، بل فن "خام"، فن الواقع.

الرجال بآلة التصوير

فـــن خام وحتما "مركب"، أي مبني. ومن هنا تبرزمشكلة قديمة مثل السينما لا تكف عن إثارة قلق التفكير النقدي: في ظل هذه الشروط، ماذا عن علاقة الفيلم التسجيلي بالواقع، وعلاقته المتبادلة مع الحقيقة؟

لا ينبغي أن ننخدع: فإذا كان هناك دائما عناصر من الواقع في الخيالي، فهناك دائما أيضا عناصر خيالية في الفيلم التسجيلي. وبداهة ليس ثمة وجود لنوعين غير منسجمين من السينما، ومختلفين جوهريا، إذ أن النوع الحقيقي الوحيد الفاعل، هنا، هو *السرد*. لا يستطيع أي فيلم الهرب من البعد الأول الحتمي، الخاص بالكتابة. لكن ما يميز الفيلم الوثائقي هو أنه يروي الواقع. ويتصادف أن التطورات الجديدة للفيلم التسجيلي، التي دعمها تاريخ نوع كان حريصا، منذ دزيجا فرتوف، على ما كان يشغل، *الرجل بآلة التصوير* على وجه التحديد، أي إعادة تقديم الواقع،

تدعونا أكثر من أي وقت سبق، إلى تخطي الانشطار المقدس حقيقي- خيالي، حقيقي- مزيف. ففي ظل ما يجلبه اليوم التنوع الشديد إلى المسألة، تظهر كل التعقيدات الشكلانية لنوع يعكس تكاثره الفجائي تعقيد الواقع الاجتماعي- واقع العصر الفائق الحداثة- وإتقان المسعى الفني الذي يزمع تبريره، في آن. ظل الفيلم التسجيلي لفترة طويلة، مثلما ظهر في الفقرات الأولى من حفل دار السينما، كريبورتاج حول صيد السردين أو الرقصات الفولكلورية بمنطقة هو- تيرول الإيطالية، ومثلما يُعرض في الأفلام التي نراها في التليفزيون أو على الشاشة الكبيرة (برامج اكتشاف العالم، حياة الحيوانات، إلخ)، فيما يمكن تسميته درجة الصفر: الخاصة بالريبورتاج، والاكتشاف المحايد، مجهول الاسم (إذ يظل المخرج مجهولا)، ساذجا، بلا ذاتية، ولا يعلن عن أي وجهة نظر، إن لم يكن الخاصة بالعارف الذي يعرض لمن لا يعرف. بالنسبة لهذا الشكل البدائي للنوع، فما جلبه له كبار التسجيليين، طوال تاريخه، هو مفهوم الرؤية. عندئذ يصبح الوثائقي عينا إضافية لآلة التصوير. اختيار للزاوية والإطار وعلم تقطيع ومونتاج يعيد تقديم العالم وهو يستجوبه -ويجعلنا نرى ما لا يظهر- المرئي بإفراط أحيانا ولا تراه العين المشتركة. عندئذ تصبح رؤيته فنية على نحو محض. وربما يتم البحث، من خلال عودةِ التأكيد الحالي على الوثائقي، عن توليف جمعي جديد للموضوعي والذاتي... ألف طريقة في التوليف غير مسبوقة تعمل -بطريقة ما- على تآلف لوميير وميلييس.

(إعادة) بناء الواقع

توضح أعمال ريمون ديباردون الأمر على نحو كامل: مراقب لا يكل للعالم وللمجتمع خلال عامي ١٩٧٠-٢٠٠٠، يتنقل من أفريقيا إلى طوارئ مستشفى أمراض نفسية، من قسم شرطة إلى غرفة محكمة، من صور ظليّة باريسية إلى

صور جانبية لفلاحين. لكنه من خلال المقصد الذي يختاره يقترح *رؤيا للعالم*، تظهر من خلال الطريقة التي يؤلف -يبني- وينقح بها فيلمه، أي الخاصة بتناوله للواقع كمادة من أجل السينما التي أدخل عليها السرد. فمن خلال طريقة "إخراج" فيلم وثائقي خام، لإحدى جلسات *الغرفة العاشرة لمحكمة باريس الجنائية*،تصبح جلسات *الاستماع الفوري* -بالمعنى البلزاكي- مشاهد للعدالة المألوفة، تؤلف أحد فصول الكوميديا الإنسانية، رواية عن البشر في وقتنا الراهن. لقد نُسف الحاجز بين الخيال والواقع، والشخصيات التي يستدعيهم أمام الكاميرا، مثلما تستدعيهم الرئيسة أمام القاضي، تمثل حياتها الحقيقية، وتكشف عن خصوصياتها في لقطات قريبة أمام المحكمة، يتم تصويرها -هي- في لقطات شاملة تُظهر الأبهة المهيبة لمراسم المحكمة. نتذكر فلوبير الذي كان يريد "منح النثر إيقاع الشعر وكتابة التاريخ المألوف مثلما نكتب التاريخ أو الملحمة". يمتد هذا البرنامج الجمالي: فالمقصود دائما "كتابة التافه بشكل جيد"، تغيير وجه أكثر الأشياء اعتيادية، و"استخراج الأبدي من العابر" (بودلير).

عندما تمارس قوة السرد هذه -الخاصة بالفيلم التسجيلي- على هذا النحو، يتضح لنا لماذا نعتبر هؤلاء المنفذين مخرجين حقيقيين، نذهب لرؤية أفلامهم مثلما نذهب لرؤية فيلم روائي. وعلاوة على ذلك، فإن سينمائيين مثل ديباردون أو أنييس فاردا يتجاوزون الحدود ويخلطون العلامات عن طيب خاطر. وأيا ما كان الأمر، تؤسس أفلامهم لدى المتفرج التعود على إلغاء التصنيف النوعي: لم يعد الفيلم التسجيلي منبوذا على الهامش، بل أصبح مثل الكوميديا أو الفيلم البوليسي المثير، نوعا قادرا على شغل قاعات العرض وإرضاء جمهور، عندما يراه، سيشعر بأنه يقص عليه حكاية.

هذا لاسيما أن ما كان يعتبر، منذ بضعة أعوام، مجرد ريبورتاج، نال التشجيع بفضل فطنة بعض المنتجين، الذين يستشعرون تغير التوجهات وبعض

المخرجين الذين لا يخشون غواية أكبر عدد من المتفرجين من خلال فيلم كامل، يقدم للجمهور ما ينتظره: قصة حقيقية. عندئذ يصبح تحويل الواقع إلى سيناريو ممارسة سائدة، بدءا بالصوت الخارجي المصاحب لحشرات *عالم مصغّر* في عالمها المتناهي الصغر أو *الشعب المتنقل* في طيرانه طويل الأجل نحو الأنسنة التي تضعها *مسيرة الإمبراطور* كطريقة في السرد بأن تُعطي الكلمة لزوجين من طيور البطريق وذريته. عملية تذهب إلى حد تقديم وكر أرض على أرض أفريقيا وقد اتخذ كله شكل السيناريو وتحول -على هذا النحو- إلى فيلم حرب حقيقي بين شعب دود الخشب وجيش النمل الذي يهاجمها، في *القلعة المحاصرة*.

نظرة مناضلة / نظرة حميمة

ما يسمى التسجيلية الجديدة هو افتراضها أنها تحكي الواقع؛ غير أن الحكى لا يكون أبدًا. كما أن فئة كاملة، ومهمة، من الأفلام التسجيلية تقص بهدف الإقناع. والمقصود هنا الأفلام التي نستطيع أن نطلق عليها مناضلة، أي أنها نتاج التزام يستجيب للرغبة في المشاركة. ومن ثم فإن السؤال الذي تطرحه هو، السؤال، الخاص بالموضوعية أكثر من ذلك الخاص بالواقع. ففي الحالات المتطرفة تتحول النضالية إلى الدعائية، والتلاعب: لقد وجد هذا الأمر دائما، مولّدا أيضا أعمالا قوية- *آلهة الملعب* من إخراج ليني ريفنستال، على سبيل المثال، الذي هو ترنيمة للسلطة النازية، أكثر من كونه ريبورتاجا عن الألعاب الأوليمبية لعام ١٩٣٦- كم من إنتاج فرعي مقيت- مثل الأفلام *التسجيلية* الشهيرة الدعائية من إنتاج حكومة فيشي، التي حللها جان -بيير بيرتان- ماجيت[١]. وفي الوقت الراهن، مع زيادة

---

(١) Jean-Pierre Bertin-Maghit, Les Documenteurs des années noires, Paris, Nouveau Monde Éditions, ٢٠٠٤

الإنتاج، يصبح السؤال بالغ الدقة أكثر من أي وقت مضى: أين يبدأ الحياد وأين ينتهي؟

يقدم عمل من قبيل أعمال كلود لانزمان التوضيح النظري والعملي للأمر. ولأنه أراد تخصيص فيلم حول محرقة يهود أوروبا، خلال الحرب العالمية الثانية، طور في عام ١٩٨٥ مع *محرقة*، من خلال الصور التى يقدمها، موقفا نظريا حول المشكلة نفسها التي تثيرها إعادة تقديم أحد الأحداث المتحديين –على نحو جوهري– إعادة التقديم. وثائقي، وأكثر من وثائقي، يرفض فيلمه صور الأرشيف مثلما يرفض الصور الخيالية: فهو يقول ما هو غير قابل للوصف، من خلال وسائل أخرى، فيستجوب الشهود، ويذرع الأماكن التي لم يعد فيها أي شيء يُرى من الفظائع، ويقيم ضريحا تذكاريا لملايين من الأجساد التي تلاشت في الدخان. إن *محرقة* عمل مؤسِس، ونضالي بالتأكيد:يكفي أن نرى أسلوب المفاوضات العنيف المستخدم خلال محاولات الإنكار للاقتناع به. لكن الأمر لا ينطبق على الفيلم التسجيلي (*الجيش الإسرائيلي*) المخصص، في عام ١٩٩٤، إلى الجيش الإسرائيلي لنفس المخرج: فتطورات الصراع الإسرائيلي– الفلسطيني، خلال الأعوام التالية، تدفع –على نحو واضح– إلى اتهام الطريقة التي تخفي، تحت ستار نضال المخرج، التزاما شخصيا أكثر ذاتية بكثير.

كذلك هو الحال بالنسبة لتطور أعمال مايكل مور، الملتزم دائما لكنه استفزازي على نحو متزايد. فبعد *روجيه وأنا* (١٩٨٩) والشهادات التي يقدمها حول عمليات الفصل من جانب جنرال موتورز، يشن هجوما ضاريا على اللوبي المؤيد لبيع الأسلحة في *بولينج من أجل كولومبين* (٢٠٠٢). تقوده هذه الديناميكية إلى هجوم مباشر مع *فهرنهيت ١١/٩*، في عام ٢٠٠٤، على "المحافظ بوش"، بما يشكل بيانا هجائيا خالصا وبسيطا، وأكثر فاعلية، لأنه مؤثر، غريب وفظ وموهوب

دائما. التضخيم، المبالغة، التبسيط، المانوية تعرف السينما التسجيلية النضالية، دون أن تقول بل دون أن تمتنع أحيانا عن سوء النية، كيف تأخذ مع الواقع مسافة القالب الخطابي. يصور آل جور نفسه، في *حقيقة مزعجة*، وهو يحاضر أمام الطلبة حول الاحتباس الحراري، ويلقي -بالمعنى الحرفي- خطبة تحمل كل الأشكال الخطّابية الملائمة والمذهلة. قوة الإقناع هذه التي يضعها في خدمة القضية التي يدافع عنها، يزودها باستراتيجية إطلاق تصاحب فيلمه في كل مكان خلال عرضه على الجماهير الشعبية ولدى السلطات (في فرنسا للنواب الحق في عرض خاص). عندما يطور الفيلم التسجيلي الطرق المعقدة التي يستخدمها، فهو يبسّط الواقع؛ وحتى مناضلي الواقع لا يتجاهلون حيل هوليوود.

هذا التعقيد، الذي يسمح بتناول الواقع الخارجي بكافة الطرق، يستخدمه الفيلم التسجيلي أيضا بتوجيه الكاميرا في الاتجاه العكسي، نحو الداخل، نحو الحميم. شكل آخر من التسجيلي يمكننا قول إنه حميم، يتناول الفرد كموضوع. لانهائية الذات والذوات تقدم مجالا بلا حدود. صور شخصيات، فنانين، وأي شخص أو شخصيات مشهورة، فيصبح الفيلم التسجيلي عندئذ، تحقيقا، تحليلا، بل تحليل نفسي يتناول، من خلال تأثير المرآة الذي يقدمه، الفرد الذي يتم تصويره والمخرج الذي يصور على قدم المساواة.

في *رسومات فرانك جيري*، يصور سيدني بولاك، بلا أدنى شك، المعماري في مواجهة فنه، لكن رؤية الفنان خلال العمل، من خلال المشكلات التي يطرحها على نفسه حول الإبداع، تُحيل إلى المخرج نفسه خلال إعداده لفيلمه التسجيلي، وهو يتساءل حول طريقة تحقيقه وحول فنه كمخرج. وبالمثل، عندما تقوم آنييس فاردا، في *جامعو جامعة المخلفات* بإحصاء كل المخلفات والنفايات والبقايا التي تتركها خلفها لمن يجمعها، في مجتمع الاستهلاك، يكون فيلمها نفسه مشيد من

صور تلتقطها من هنا وهناك، خليط من سقط المتاع والأشياء المستعملة التي تستنسخها بآلة تصويرها الرقمية الصغيرة، بما فيها نفسها وهي تقوم بتصوير جامعة القمامة العجوز وتراقب وجهها، الذابل بعض الشيء، ويديها المجعدتين وأماكن الفراغ في شعرها. فيلم ذاتي وثائقي، يشبه الخيالي الذاتي. تعمل كلير سيمون على إلغاء المزيد من الحدود عندما تبنى، في *٨٠٠ كم من الاختلاف*، فيلما حول الحب الأول فتأخذ ابنتها، التي تعيشه، كموضوع للمراقبة: تضمر الحدود بين الحقيقة والذاتية، بين الواقع وتمثيله. في هذا الــ"بين" غير المؤكد، تبني المخرجة عملا، سواء كان في فناء حضانة *(راحة)* أوفي شركة صغيرة لخدمة المطاعم *(أيا ما كان الثمن)* أو في صورة لامرأة تحكي عن حياتها *(ميمي)*، لا يستجوب الواقع فحسب بل السينما أيضا.

حقيقي / زائف

يولد هذا العمل وهذا التأمل الشكلاني، لدى مخرج كبير مثل كياروستاني، عملا تمتد جذوره -على نحو كلي- في الخيال والواقع معا. فعندما نرى *وتستمر الحياة*، نرى فيلما تسجيليا عن الدمار الذي سببه زلزال شمال إيران عام ١٩٩٠، وأيضا الجزء الثاني من فيلم روائي بدأ مع *أين منزل صديقي؟*، الذي سيمتد في *من خلال أشجار الزيتون*، والذي يقص حكاية سينمائي- صنو كياروستاني- يصور فيلما يتكون كل مرة انطلاقا من الواقع الذي يصوره. إذ أن السينمائي يصور الديكورات، والناس، ومواقف الواقع الذي تلتقطه آلة التصوير، الكل في نص متصور مسبقا، يحكي عن فيلم خلال إنجازه وتتكفل الأحداث الحقيقية بقيادته وتعديله. لعبة مرايا مذهلة، هي على النقيض تماما من تمرين شكلي، حيث أن الواقع، بالنسبة للمخرج، هو الحياة -حياته- ورؤيته للحياة. عندما نصل إلى هذه

النقطة من الخلط، يتداخل الواقع والخيال للغاية إلى حد لا يصل فحسب إلى تدمير انقسامهما النظري، الذي كثيرا ما تم تأكيده، بل إلى إلغاء التمييز التقليدي للأنواع. ليست أفلام كياروستاني وثائقية أو روائية، إنها الاثنان في آن.

في هذه المناطق غير المحددة، حيث يُلغى التصنيف، يتفجر الفيلم التسجيلي. يوسع الإبداع من مجاله إلى حد حل سماته النوعية. هذا يظهر واضحا في نمط من الأفلام تعيد تقديم الخيال في الواقع وتحول التحقيق إلى شكل سينمائي: التسجيلي- الخيالي، (على سبيل المثال حادث في أحد الجبال في *الموت المعلّق*)، يروي فيه السيناريو حدثا حقيقيا مع خلط وثائق من الأرشيف وحوارات مع متخصصين أو شهود بتخيل يعيد بناء الوقائع التي يمثلها الممثلون. في هذا التكوين الجديد، يصبح الفيلم التسجيلي مصفوفة ومادة خيال في آن.

وهو على هذا النحو أيضا -ولكن على نحو مختلف- في التحقيق الاجتماعي الذي تجريه الشابة سميرة مخبلباف حول فتاتين حبسهما أهلهما، طوال عشر أعوام في المنزل، بأحد أحياء طهران الفقيرة؛ الأمر الذي أتاح ميلاد الفيلم، *التفاحة*. فبعد أربعة أيام من كشف الصحف للحادث، تصوره المخرجة في مواقعه وشخصياته، الذين تجعلهم يعاودون- عيش الوضع. الفيلم (تسجيلي؟خيالي؟) هو، في آن، واقع وسرد يطبع بمظهر خيالي، وقُسّم، وكتب له السيناريو، بعد التصوير، ثم رُكّب.

ينفتح الباب، على نحو أكثر مرحا، للمتعة ولفن اللعب ببراعة بصعوبات الواقعي والخيالي، لاسيما بالتلاعب بالحقيقي والمزيف. سيدريك كلابيش، الذي يمنح الواقع مكانا أساسيا في أفلامه الروائية، يبدأ بفيلم قصير، *ما يحركني*، الذي هو فيلم تسجيلي حقيقي/زائف، حول شخص حقيقي – إتيين جول ماريي – الذي يقترح له صورة مزيفة قديمة، بالأبيض والأسود، دون أي يصل إلى أي نتيجة سوى بالقفز بالفيلم نحو فترة اختراع السينما كتقنية، باعتبار ماريي أحد مكتشفيها.

لكن اللقطة الختامية هي أيضا عمل فني، إذ تستدعي *اليقطان* لجان فيجو. وتخلط ناعومي كوّاس السينما بحياتها إلى حد تصويرها باستمرار وبلا انقطاع في *مذكراتها*، وتصبح في أحد أفلامها الروائية، *شارا*، أم في حالة ولادة، في مشهد تم تصويره إلى أقرب مسافة ممكنة لنرى آلام الولادة.

أين هو الواقع؟ أين هو الخيال. إشكالية ميتافيزيقية أبدية، لكنها لم تعد في قلب ما يقدم في السينما "السوبر واقعية". لم تعد المشكلة هنا، بالفعل، مشكلة تعبير وملائمة للواقع، وإنما ديناميكية إنتاج وتجديد للإبداع الفني. إذ بمضاعفة مجال استقصاء الواقع، يخترع الفيلم التسجيلي الخاص بوقتنا الراهن تركيبات "واقع-سرد" غير مسبوقة، على نحو متزايد: فهو ينعش وينشط إشكالية الخيال من خلال إشكالية الواقع نفسها. وعلى نحو متبادل، تؤدي المطالبة بأشكال أكثر تطورا ومبتكرة باستمرار للسرد إلى إنتاج أفلام تسجيلية هي نفسها أكثر تعقيدا، وأكثر طموحا، وذات قيمة مؤكدة على نحو متزايد بوضوح. نحن نشهد، من خلال طريقة ممارسة فن الفيلم التسجيلي، ظاهرة ثقافية وفنية مهمة: تلاقي اتجاهين يقدمان- على نحو تقليدي -باعتبارهما منفصلين منذ ميلاد السينما- الواقع بالنسبة للوميير، والخيال بالنسبة لملييس. تجلب التسجيلية الجديدة إلى السينما، عبر تنوع المجموعات نفسها التي تستكشفها، جديد الواقعية الجديدة: لقد نجحت في هذا التحدي الخاص بالتوفيق بين "الإخوة الأعداء" للفن السابع.

الفصل السادس

للذكرى
من الفيلم التاريخي إلى سينما النصب التذكاري

إن المجتمع فائق الحداثة هو المجتمع الذى يسيطر الزمن الحاضر. استهلاك، دعاية، موضة، أوقات الفراغ: فعلى خلفية استنفاذ النظريات المستقبلية الكبرى، تُعيد معايير الآنية وهنا- الآن، من الآن فصاعدا، تشكيل اليومي كله. وعلى نقيض مطلق مع نقل التقاليد العريقة، نرى تطور ثقافة تخص آنية النمط وتستند على قصر مدة الأرباح المالية، وفورية الشبكات الرقمية والمتع الخاصة.

لكن المفارقة تتمثل في أن عصرنا يشهد -في نفس اللحظة- حركة إحياء واسعة لمحور الماضي، تتميز بهوس حقيقي تراثي وتذكاري (ازدهار المتاحف، شعائرية المناظر الطبيعية والنُصُب، تكاثر الاحتفالات السنوية الثانوية بكافة أنواعها)، تضاعفها موجة قوية من الهويات الثقافية والعرقية والدينية التي تقوم بالإحالة إلى الذاكرة الجماعية. كان العصريون يريدون تحطيم كل الحلقات التي تربطهم بالماضي: نحن نحتفل به، ونعيد تبجيله، وإن كان ذلك عبر الأنشطة والترويج الألترا معاصرة. ها هو زمن الذاكرة المعممة والتضخم التذكاري، وهو مـــا يمثل وجهً آخر لتجاوز الحداثة الفائقة. والسينما لا تفلت منه: فالسينما الفائقة لا تنفصل عن النمو المتضخم التذكاري الذي يغزو الشاشة.

في هذه الآلية الجديدة، يعاود كل ماضي كافة الجماعات الخاصة إلى الظهور على السطح، ليحطم النموذج التقليدي الأوحد عن "التاريخ العظيم". لقد نشر انبثاق مقولة "واجب الذاكرة" الشهير، التى ارتبطت في البدء بالمحرقة، وضرورة الاعتراف بالهويات الجماعية، ثقافة وأخلاق النصب التذكارية حول مجمل المجال الاجتماعي- التاريخي. لقد انتقلنا من التاريخ- الواحد إلى الذاكرة الجمعيّة[1] و-في السينما- من نوع يمكن فهرسته- الفيلم التاريخي- إلى موضوع منتشر، قادر على التغلغل في كافة الأنواع، من الكوميديا إلى الدراما. انتشرت سينما جديدة ستحركها، في المستقبل، رغبة سياسية أو عبر سياسية تخص استعادة "الكتل" التاريخية المخفية والاحتفال بالهويات الجماعية المختلفة.

الفيلم التاريخي الأصلي: ماض مضى

ازدهرت السينما، منذ البداية أيضا في المجال المستقبلي كما في المجال التذكاري: ففي عام ١٩٠٢، أرسل ميلييس الرجال في *رحلة إلى القمر* و، في عام ١٩٠٣، يجعل *فرسان الملكة* يقعقعون بالحديد، قبل أن يقوم لي بارجي وكالميت بإطلاق صيحة التاريخي بحكي قصة *اغتيال دوق جيز*. وإذا كان المستقبل يقدم للخيال مجالات لا نهائية، فـ "التاريخ" يقدم أيضا مجالات شاسعة للإخراج. معين لا ينضب من الأحداث والشخصيات، ومن *الحكايات* على نحو خاص، التي اغترف منها الأدب الروائي على نطاق واسع، ليثري وقائع كافة مصادر الخياله. فمن الرواية - مسلسل إلى الفيلم - حلقات، يولّد ألكسندر دوماس ماريو كازيريني، الذي يقدم *الفرسان الثلاثة* (١٩٠٩) كمقدمة لاقتباسات لا تحصى (أكثر من مائة) ستضاعف من الثلاثي على كل شاشات العالم.

(1) Pierre Nora, "L'ère de la commémoration", in Les lieux de mémoire, Paris, Gallimard, Quarto, 1997, p. 4688-4699.

لقد ولد أحد الأنواع: *الفيلم التاريخي*، خليط من الواقع والخيال الروائي، الذي يمكن تمييزخصائصه جيدا. يتمثل العنصر الأول من هذا النوع في إعادة بناء إحدى الفترات التاريخية. ولهذا الهدف، يصبح الفيلم "بأزياء": فالمعطف الصوف يصنع راهب العصور الوسطى، والباروكة تصنع ماكياج مركيز القرن السابع عشر الصغير وقبعة نابليون تصنعه. ويجد الاستديو كافة مبررات وجوده ببناء ديكورات تعمل –بتعقيداتها في الأسلوب والديكور– من أجل فرض واقع تاريخي و*الإيهام* به، وكي يتمكن المتفرجون من أن يجدوا فيه كافة متع المشهد الضخم غير المألوف. فمن *التعصب* لجريفيت إلى *بن هور* لفريد نيبلو، تستثمر هوليوود التاريخ منذ البداية، لتجعل منه عالما هوليووديا. وتدفع المعالجة الخيالية للتاريخ بأنواع داخل الأنواع: العصور القديمة، أفلام العباءة والسيف، أفلام القراصنة، السيرة الذاتية، أفلام الحرب وأفلام رعاة البقر، المحمّلة هي أيضا بقيمة تاريخية في بلد شاب يبحث عن ماضي.

حتى لو قُص على المشاهد (تاريخ) فيرساي على هذا النحو، فما يُقترح عليه ينبع من مشروع روائي في الأساس، ومن رغبة مثالية أكثر من كونها تاريخية. أما عن الحكاية نفسها، فلن تكون سوى تاريخ الأحداث الكبرى والرجال العظام الذين من شأنهم إثارة إعجاب أو افتتان الجماهير. تجسد الشخصية التاريخية، وقد أصبحت أيقونة، قصة قومية على نحو أساسي: قصة في خدمة الفكرة القومية، بل وأيضا، في خدمة عرض يخص أحد أحلام السينما.

لقد أعادت السينما، الصانع القوي للأساطير والخرافات، إنتاج الرسم التخطيطي المستعار من الأدب، والذي يعود أصله الألفي –كما نعلم– إلى الملحمة. والأمر مماثل بالنسبة للشاشة. فالنموذج الملحمي المؤسس يُهيكل الأعمال الأولى: جريفيت، جانس وإيزنشتين، يحولون الجميع أبطالاً دون أي قيد. فبالنسبة للأول،

هي الحرب الأهلية في *ميلاد أمة*، وللثاني، من الفيلم الصامت إلى المتكلم، هو *نابليون* المولود من مثاليات الثورة، وللثالث، من *أكتوبر* إلى *ألكسندر نيفسكي وإيفان الرهيب*، قاعدة روسيا القديمة الأبدية في ظل هدير الثورة الشيوعية. ثم، بعد أن ولد الأب من الملحمة، جاء وقت الرواية- ملحمة نثرية، مثلما كان يتم تعريفها في القرن السابع عشر، التي تؤنسن الأبطال. وقد واكبت السينما الحديثة هذا التطور: فالفيلم التاريخى، دون أن ينكر أبدا بعده الملحمي والمشهدي، يؤنسن هو أيضا شخصياته. لكنهم دائما الرجال العظماء، أو، عندما لا يكونون كذلك، يصبحونه، وقد غيرتهم عظمة الحدث الذي يجعلهم أبطالا: ففقراء غابة شيروود يصبحـــون أسطـــورة اعتبـــارا مـــن فيلم ألان دوان (١٩٢٢)، مقدمة لاقتباسات لا تحصى لزعيمهم، *روبين هود*، العادل الأكثر بطولة من المتسرع ريتشارد قلب الأسد. و*صلبان الغابة*، وفقا لرؤية ريمون برنار في عام ١٩٣١عن رواية لرولان دورجوليه، الذين- عبثا يحاولون تمثيل دور المشعرين العالقين في الخنادق، الذين يعيشون في الطين ومع البق وعرفوا الموت، فتضحيتهم تجعل منهم أبطالا مجهولين مقدرين للاحتفال الجماعي، على غرار الجندي المجهول. وهم يساهمون، على هذا النحو، في السلسلة الطويلة التي من جان دارك إلى دو جيسلان، من لويس الحادي عشر إلى الملك- الشمس ومن مدام دي بومبادور إلى ماري أنطوانيت، تنسج قصة للمجد القومي.

وطلقات التحذير الأولى، القادرة على هز المصورات المتجانسة المجيدة وإثارة اضطراب الضمير الصالح - حقيقة كاشفة- لا تجد صدى كاف لصدع الصرح الأحادي، التاريخي والسينمائي على حد سواء. ولأنه صاحب بصيرة، استطاع كوبريك في عام ١٩٥٧، في *دروب المجد*، الدعوة إلى ترك طريق البطولة الملكي من أجل الطرق المقيتة لواقع أقل مجدا. والفيلم، الذي يلقي الضوء على حركات تمرد عام ١٩١٦ الجماعية، يُمنع من العرض في فرنسا، ويلقى فشلا

ذريعا. وعندما في عام ١٩٥٦، في *ليل وضباب*، يظهر في أحد المشاهد، على حافة الكادر، كاب عسكري يمكن التعرف عليه بسهولة، مما يثبت تورط الشرطة الفرنسية في عملية الترحيل، يتم بتر الصورة المريبة من فيلم رونيه، الذي يخضع لرقابة حقيقية: لم يحن بعد أوان إثارة التساؤلات ولا وقت المراجعة(١).

تمكنت السينما تدريجيا وفي أعقاب تأمل ولّدته الصدمات التاريخية الكبرى للقرن- المحرقة، معسكرات الجولاج، القنبلة الذرية، الحربين العالميتين ثم الاستعمارية- من تسجيل التذكاري والإسراع في تصعيده، وتوجيه نظرة نقدية وسجالية حول" ماض لا يمضي". وفي فرنسا، أعادت أفلام*الحزن والشفقة*، في عام ١٩٦٩، و*لاكومب لوسيان*، في عام ١٩٧٤، إلقاء ضوء الشاشة الفظ على ظلال التعاون (مع النازية)؛ ويفرغ *رحلة آخر الليل*، في عام ١٩٧٨، و*سفر الرؤيا الآن*، في ١٩٧٩، كل النابالم الذي ألقي على فيتنام على الضمير الأمريكي الشـائـن. ولا تشهد *المحرقة*، في عام ١٩٨٥، على بربرية واقع المذبحة الجماعية فحسب، بل تُعد أيضا ضربا من الشفرة الجمالية والشكلية من أجل معالجة إعادة التقديم: لم يعد القص هو المقصود في المقام الأول، وإنما التساؤل حول الشرعية ووسائل السرد التاريخي على الشاشة، مع التأكيد على أن كل إخراج للماضي حامل لقضايا حاضرة ومقبلة. فالفيلم الذي يتكلم عن الأمس، يتحدث عن الوقت الراهن: فهو يثير التساؤل حول الماضي ويصدر حكما عليه. لذا تعكس طريقة تناول السينما الآن للتمثيل التاريخي تحولا كبيرا للمجتمع الفائق الحداثة في مواجهة الماضي: فالتاريخ، الذي يتعلق بماض مروي في الماضي، يصبح ذكرى، أي ماض إشكالي

---

(١) واقعة كاشفة، في عام ١٩٩٧، يثير فيلم رونيه قراءة لا تدخل في مجال الفيلم السينمائي وإنما مجالا للذاكرة: انظر Sylvie Lindeperg, "Nuit et brouillard". Un film dans l'histoire, Paris, Odile Jacob, 2007.

في الحاضر. وبعبارة أخرى، نجد هنا توضيحا لصيغة كروس الشهيرة: "كل تاريخ هو تاريخ معاصر".

الفيلم التاريخي الهوليودي الجديد:

حاضر في الماضي

لا يفقد المكوّن التاريخي جانبه المبهر؛ فهو يقدم، حتى بالنسبة للسينما الهوليوودية الجديدة التي تستشف الحساسيات الجماعية الجديدة، مادة تولّد *أعمالا بطولية* جديدة تستثمر كافة أسلحة المؤثرات الخاصة والافتراضي. تحقق هذه السينما الجديدة من خلال التطور التقني المذهل الذي يقلب حتى مفهوم الأفلام وطرق إخراجها، وتحقق هذه السينما الجديدة ما لم يكن أبدا بمقدور سينما الديكورات حتى مجرد تصوره.

لكن الاختلاف يذهب إلى أبعد من ذلك. فالفيلم التقليدي، في أكثر أشكال إخراجه الهوليوودية نقاءً وأكثرها نجاحا، من *الوصايا العشر* لسيسيل دي ميل إلى *كليوباترا* لجوزيف مانكيفيتش، من *جان دارك* ليفكتور فليمنج إلى *إيفانوهيه* لريتشارد ثورب، كان يحّل الماضي إلى مشهد مبهر وهو يحاول أن يجعلنا نشعر أنه ماضي. كانت اللغة –في هذا الصدد– ناقلا قويا: وسيلة لغوية أعيد خلقها، مصطنعة، الهدف من جملها المنتقاة ومن التحايل بالجمل النحوية الملتوية، هو "اصطناع القديم"، لمنحه مظهرا قديما جميلا له قيمة الضمان التاريخي. تغيّر الديكور: فأبطال السينما فائقة الحداثة يتكلمون، هم، لغة الوقت الحاضر. فالمعاصر يغزو الماضي، يجعله حديثا، يجعله مدركا على الفور في نظر وسمع جمهور، شاب على نحو خاص، ولا يتمتع بالضرورة بثقافة تاريخية. فالسينما فائقة الحداثة هي التي تتعمد –بوضوح– جعل مشهد الماضي *في الحاضر*.

وبينما يعاد كتابة التاريخ في الحاضر، تكون الأهداف والإحالات معاصرة، كي لا نقول إنها *اتجاه*: فويليم والاس في *القلب الشجاع* لميل جبسون هو بالتأكيد قائد حركة التمرد الاسكوتلاندية ضد الغازي الإنجليزي عام ١٢٨٠، لكن شعره الطويل والقذر، وعضلتي البيسبس اللتان تبرزان تحت سترات قصيرة على غرار موضة البانك وطريقته في "سحق" الأعداء، وإسالة الدماء ووضع من يشاء على الخازوق، أقرب إلى جماليات *ماكس المجنون* من الرغبة في الواقعية التاريخية. و*ماري أنطوانيت*، مثل نجمة موسيقى الروك، لصوفيا كوبولا، بأحذيتها المعاصرة الوردية، لا تجد منظورها الحقيقي في امتثالها المفترض لنموذجها، وإنما في سينما المخرجة الشابة الخاصة، التي تواصل من فيلم إلى فيلم رسمها لشباب يعاني من مشاكل خاصة به.

هذا الماضي الذي يتم إعادته إلى الحالي الفائق، عندما يصل إلى أقصى درجات تطرفه، يفرغ من كل مصداقية. ولأنه حجة أكثر من كونه موضوعا، يصبح عندئذ مادة للسخرية من الدرجة الثانية، ويعاد كتابة التاريخ على النمط الهزلي أو الخيالي، في سياق الموجة المعادية للأيقونات على غرار فرقة مونتي بيتون الكوميدية التي نزعت كل ما هو مقدس عن *جرال المقدس*. ويقود *فارس* بريان هلجي لاند بطولاته في إيقاع جهنمي، وشعره الأشقر يتطاير في رياح موسيقى الروك. شخصية مثيرة للاهتمام رغم هذا، لأنه مجرد سائق شاحنة وحامل سلاح شاب، يأخذ أسلحة معلمه ويغتصب هويته: البطل هو إنسان أولا، وقد تخلص من درعه التاريخي الثقيل. وإذا كان يعاود ارتداء الدرع المذكور، فبأسلوبه، المستقل والمتمرد: فارس، في الختام، مادام مسلحا كذلك بفضل شجاعته واستقامته، لكن روحه تنتمي لموسيقى الروك!

هذه التركيبة الغريبة من الحالي والماضي، التي تعكسها عدة أفلام، تتذرع بالتاريخ؛ فتفسد التاريخ والأنواع على حد سواء. يصبح الهجين عرفا فيخلط الماضي والحاضر، التاريخى والخيالي، يشغله إعادة البناء والبحث عن المذهل، وفيه يمتزج الفيلم التاريخي بأشكال أخرى يستدعيها من أجل الشاشة بمؤثرات-إحساس. وفيلم كريستوف جانز *حلف الذئاب* هو، فيلم خيالي، فيلم مصاصي دماء، فيلم عن الفنون القتالية، فيلم رعب، فيلم فرسان، ورعاة بقر (بل لم يستبعد الهنود!)، في آن: فهو يستخدم -وفقا لهواه- المؤثرات الرقمية، التحول والصور الافتراضية، مُشبع بالإحالات السينمائية، ويستعير من أكثر جماليات السينما الهوليوودية معاصرة- الخاصة بـ*أفلام النجاح التجاري الساحق* وأفلام الحركة - حيوية وتأثير شكليين ليعبر -بأسلوب مفارق- عن هوية قومية. يتناول الإطار التاريخي والجغرافي في أعماق فرنسا خلال قرن ثامن عشر قبل ثوري ولمنطقة لوزير، فريسة شعوذة تنتمي للماضي السحيق وظلم ناشئ من سلطة ملكية ونبيلة فاسدة. فطريقة حكي قصة حيوان جيفودان الشهيرة، على نحو مشهدي فائق ومفرطة في التشعب، تجعل منها نصا للزمن الحالي، موجَّه لجمهور يألف الشاشات الهوليوودية ولا يجد نفسه في الجانب الداخلي من البطلة البريسونية الغامضة، وإنما في *جان دارك* توأم له، تحترق بالإيمان مثل مخدر قوي، في دوامة من الصخب والعنف.

تنتشر سينما الضربات هذه، التي تحطم الصور، وتدمر الأساطير، لتعيد وضع الإنسان الألترا معاصر في مركز حكاية يمكنه الظهور فيها بسهولة. فكلما ابتعدنا عن أنفسنا، كلما وجدنا أنفسنا لدى أنفسنا من جديد: ففي الحداثة الفائقة، حتى الماضي البعيد لم يعد غير متصل بحاضر معلن.

الفيلم التذكاري: ماضٍ من أجل الحاضر

إن طريقة الأفلام التاريخية المعاصرة في تفكيك الشخصيات البارزة المعترف بها، تستدعي إذن على هذا النحو ما حدث مع القيم التي عبرت عنها تراجيديات كورنيي العظيمة التي بيّن بول بنيشو، في مؤلفه *أخلاقيات القرن العظيم*، كيف أسقطها الفكر الإنساني الكلاسيكي فيما بعد. فسينما العصر فائق الحداثة تطيل هذه العملية الثقافية الحديثة فتعمل هي أيضا على البطل. "بإدانة فراغ المجد، بلغنا نهاية مبادئ العظمة الإنسانية"، حسبما كتب بنيشو[1]. والريبة التي تلقيها بربرية الإبادة الجماعية في وجه الإنسان وصعود النزعة الفردية كقيمة أولية يدفعان إلى إعادة التركيز على *الإنسان البسيط*. ليس البطل نصف الإله، وإنما *الناس العادية*، أنا وأنت. ليس الملحمة الأسطورية ولا التصوير العظيم للتاريخ، وإنما تاريخ الناس.

الرجال العظام، الأحداث الكبرى والقرون العظيمة يتحملون النتائج: لم يعد الملك الشمس ينظر إليه بتعظيم، وإنما ينظر إلى ضعفه في *لويس، الملك الطفل*. لم يعد نابليون ينتصر في أوسترليتز: نراه منفيا في جزيرة ألب، في *نابليون وأنا*، من خـــلال نظرة سكرتيره (ونعلم أنه لا وجود لرجل عظيم بالنسبة لخادمه الخاص) أو، في *السيد أن*، وهو ينهي أيامه بمشقة في ضباب سانت - هيلين. الشخصي والحميم واليومي يحيل من لم نعد نراهم على نحو مثالي إلى بعدهم الفردي. فهم يلحقون بالعامة، وقد أصبحوا من الآن فصاعدا مادة لتاريخ العقليات. عندما وسعت السينما مجال شخصياتها التاريخية، بدأت تهتم بشخص يظهر في إحدى قرى القرن السادس عشر، بعد عشر سنوات من اختفائه، الذي هو قرصان (*عودة مارتين جير*، ١٩٨٣)، أو ببائع متجول يتنقل بين فرنسا وسافوي في عام ١٨٥٩، العام

(1) Paul Bénichou, Morales du Grand Siècle, Gallimard, 1948, p.109.

الذي سبق ربطهما (*الأثر*، ١٩٨٣). وتوالت سيناريوهات عديدة تتناول موسيقي غامض من القرن السابع عشر، موهوب في العزف على الكمان القديم (*كل صباحيات العالم*، ١٩٩١) ومرتزق يعود إلى مزرعته ليستأنف الأعمال في مجال الأعشاب الطبية (*أخ المحارب*، ٢٠٠١).

في هذه القراءة المعادة لماض لم يعد بطوليا، وإنما إنسانيا، تعيد السينما النظر في النصوص الكبرى المؤسسة وفي الأساطير البدائية. وهي تعيد كتابة التاريخ تاركة الخرافة العزيزة على جون فورد. وأفلام رعاة البقر، في أحدث أشكالها المتناسخة، تترجم هذه الظاهرة على نحو بديهي. فهي تجد نفسها، هي الحاملة، بكل ما يثقل كاهلها من أحمال بطولية، لذاكرة هوية أمة تشكلت خلال غزو الغرب وبنيت من الملاحم والأساطير، تواجه فجأة، مع *الرقص مع الذئاب*، ما انتشر من قبل في أفلام أقل إجماعا، بدءا بـ*السهم المكسور* وانتهاء بـ *الرجل الكبير الصغير*: الواقع التاريخي لأمة هندية والاستئصال العرقي الذي أدى إليه الغزو المذكور. هل كان أبطال الغرب شخصيات حقيرة؟ لقد فقدت شخصية راعي البقر جانبها الأسطوري على نحو فظ. ويسجل كلينت إيستوود نهاية هذا العالم، برؤيته الغاربة في *بلا رحمة*. ويقوم ستيف فريرس على نحو أكثر حنينا، بمواجهته بتحولات الأزمنة والحقائق الجديدة في *بلد لعبة هاي- لو*، ليصل إلى نفس الحقائق.

في هذه الحط من الشأن الذي يثير قلقه، يفقد راعي البقر الفوردي، الذي كان يجسده جون وين بعظمة، هالته الأسطورية ليجد نفسه في موقف المتهم. عندما يقرر الانصهار مع شعب السيو، ويغير اسمه ليصبح واحدا منهم، ينجز الملازم دانبار في *الرقص مع الذئاب* مسيرة ندم الرجل الأبيض الأمريكي، الذي يعترف، في آن، بجريمة الإبادة العرقية وأيضا بعظمة الحضارة الهندية التي سحقها الفتح (الأمريكي): جنة، جنة المنشأ، الطبيعة، الفضاءات الفسيحة، الأرض العذراء،

المفقودة للأبد. فأفلام رعاة البقر التي يعاد مراجعتها تدين "السلام الأبيض" وبربرية الحضارة الغربية التي تنحو إلى الإبادة الجماعية. والخطيئة أصلية: يصبح نص اكتشاف *العالم الجديد*، مع آلة تصوير تيرينس ماليك، رؤيا إيكولوجية وغنائية للطبيعة البدائية، التي لوثها الغزاة الذين أتوا حتما لتلويثها. و *بوكاهونتاس نفسها*، الأميرة الهندية التي تأمثلت في كتابة عاطفية متواضعة لهذا المموّن الكبير للأساطير الأمريكية الذي هو استوديوهات ديزني، تصبح مع كاميرا ماليك، *أصلية* تعيسة يلوثها رجل أبيض ويفقدها نقاءها: لقد انعكست الأسطورة. ويظل *ذنب* الضمير الشرير.

هذا الشعور الذي يدفع أمريكا اليوم إلى الانحناء على ماضيها لافتتاح مسعى تذكاري، تشعر به أوروبا على نحو أكثر حدة، انطلاقا من هذه النقطة السوداء التي هي، بالنسبة لقارة تتسم بوعي شديد بحضارتها، إبادة اليهود. إنه الفيلم *محرقة* الذي، عندما يسمى ما هو غير قابل للوصف، يمنحه واقعا تذكاريا. تحل الإبادة الجماعية كمكان جغرافي مركزي للتاريخ، لتفرض، في آن، بحثا تاريخيا دقيقا لإثبات الحقائق، وواجبا أخلاقيا للاستجابة لإشكالية المسئولية الجماعية والفردية. تجد السينما هنا أرضا جديدة يساهم استثمارها على نحو أساسي في العملية التاريخية.

الهوية الفرنسية مثار للتساؤل

والحالة الفرنسية كاشفة على نحو خاص. فلم يعد هناك أي من تلك المناطق المظلمة، الخاصة بالضمير القومي الزائف لم تفلت من الضوء الذي تلقيه عليه مزيد من الأفلام. عندما يهتم برتران تافرنييه، في *الحياة ولا شيء آخر*، بالمفقودين في الحرب العالمية الثانية، فهو يُدخل بُعد الحداد في الوعي التذكاري. وعندما

يرسم في *كابتن كونان*، صورة مناضل أصبح قاتلا، فإنه بالمثل يقدم صورة لوحشية مرتكبي الحروب، بعيدة عن أية رؤية بطولية. الأمر الذي سمح لستيفان أودوان- روزو بأن يتساءل ما إذا كان "دفاعه عن جسده يجعله سينمائيا يبحث عن "الهوية القومية" "(١). وعلى أية حال، تشكل هذه الرؤية المخففة *غير البطولية*، المنصتة لآلام وضعف الإنسانية، على نحو بديهي، جزءا من التاريخ التذكاري من الآن فصاعدا. فبينما يعيد ليونيل جوسبان دمج متمردي عام ١٠١٧ باسم الدولة، وتمنح *كلمات جنود الحرب العالمية الأولى* التي تخطت مليون نسخة،(٢) الكلمة للجنود العاديين، بعد أكثر من أربع وعشرين عاما من الحرب. يواصل جان- بيير جونيه بطريقته، من *أميلي بولان* إلى *يوم أحد ممتد*، رسم هوية فرنسية شيدت من خبطات وحنين جارف، فيجعل الممثلة أودري توتو في دور الصغيرة ماريان تنتقل من مونمارتر كما في البطاقات البريدية إلى خنادق فيردان الرهيبة. ما تبحث عنه في هذا الجحيم هو، على وجه التحديد، خطيبها المفقود، الذي لا تريد أن تصدق أنه أُعدم رميا بالرصاص "ليكن عبرة". وهكذا، نعيد قراءة التاريخ على ضوء حقوق الإنسان التي، من ثمة، تدق أجراسا جديدة. لم تعد البطولة في الحرب، وإنما في رفضها: فالفرد هو المهم وليس الأفكار المثالية القومية. والجنود الفرنسيون والألمان الشجعان، الذين يخرجون من خنادقهم ويمنحون الأخوية الإنسانية الأولوية على واجبهم كمحاربين في *عيد ميلاد مجيد* لكريستيان كاريون، يتنقل بين هذا الوعي النافع المستعاد. وقد تم اختياره لتمثيل فرنسا في الأوسكار.

المقصود، من الآن فصاعدا، أن يصعد على السطح ما كان مخفيا. لم تعد الحقيقة في البطولة الجماعية لـ*أب هادئ* بُني، في عام ١٩٤٦، وفقا لشاغل

(1) Stéphane Audoin-Rouzeau, "Bertrand Tavernier, la Grande Guerre et l'identité française", Le Débat, n°136, sep-oct.2005, p.149.
(2) Paroles de poilus. Lettres et carnets du front (1914-1918), éd. Jean Guéno et Yves Laplume, Paris, Librio, 1998.

المصالحة القومية التي أرادها ديجول، كصورة رمزية لفرنسا مقاومة تحت ظاهرها السلبي، لكن مع الغموض الذي كان أول من كشف عنه، عام ١٩٧٤، الشاب *لاكومب لوسيان*، المتعاون (مع العدو) لأنه لم يتمكن من المقاومة. لقد ازداد عدد الأفلام التي تلتفت لهذا المنحدر الأسود الذي يمثله التعاون مع العدو وترحيل اليهود الفرنسيين. وهكذا تتطور إعادة قراءة فرنسا في عهد بيتان لتنقّح اللوحة: *تعديل* بالمعنى الأخلاقي والتصويري للمصطلح في آن. إن *السيد الذي يلهو* لجيرار جونيو، بوجهه الفرنسي الطيب المستدير، يظهر كتتويج مخلّص وتوافقي لذاكرة الندم. والمنتفع من الحرب، الذي استقر في منزل سُرق من اليهود، ينتهي به الأمر إلى التساؤل حول معنى الخزي وإلى إنقاذ الأطفال اليهود من الإبادة الجماعية فيخبئهم عن المحتل الألماني. حتى إذا تم دمج التعاون، على نحو ملائم، داخل عملية وعي دفع الندم قيمتها، فقد أصبح الآن يشكل جزءا من الذاكرة القومية. وبرنار تافرنييه –مرة أخرى– ينظر إليه خلال تنفيذه، وفي السينما نفسها: ففيلمه *إجازة مرور*، الذي يحكي عن المماطلة التي مارسها سينمائيون فرنسيون لمواصلة إخراج الأفلام تحت رعاية المحتل وشركة الإنتاج التي أسسها، كونتيننتال، يترجم، في آن، وجهة نظره كمؤرخ سينمائي وكمواطن يثير التساؤلات اليوم حول ماضيه.

تدفع ضرورة الاعتراف بالإبادة الجماعية السينما أيضا، بعيدا عن الجذرية الشكلانية والجمالية التي تمدحها *محرقة*، إلى تكيفها كي توظّف لتصبح موضوع أفلام مشهدية هدفها إثارة الانفعال من خلال العمليات الكلاسيكية للدراما (*قائمة شيندلر*) وللفيلم البوليسي المثير (*الكتاب الأسود*) أو حتى الكوميديا (*الحياة جميلة*). وفيما وراء السؤال النظري والأخلاقي الذي يطرحه لانزمان، تفرض هذه الأفلام، بنجاحها الشعبي، اكتساب وعي جماعي نحو ما تلزمه الذاكرة.

تنال العملية تدريجيا كافة المناطق التاريخية المثيرة للشك. فالامتناع الطويل للسينما الفرنسية عن الحديث عن وقائع الاستعمار بعد نهايته، هو من نفس طبيعة الصمت الطويل الذي أبدته سابقا إزاء التعاون (مع المحتل النازي). لقد ظلت حرب الجزائر، لفترة طويلة، *الحرب التي لا اسم لها*، والتي سعى برتران تافرنييه، دائما هو، في عام ١٩٩١، إلى رد الاعتبار إليها من خلال الحوار مع من شارك في الصراع بين عامي ١٩٥٤ -١٩٦٢. لكن الموضوع يظل حارقا، بسبب استمرار عدة هويّات تذكّرية تبنيه: فالذاكرة التي ينبغي بناؤها ليست هي التي تخص أوروبي الجزائر في أفلام ألكسندر أركادي، أو مناضلي أفلام بيير شويندورفير فبالنسبة للجزئيين الذين يستعبدون الخيط الذى نسجه الأخضر حميمًا حول قاضى الجزائر حتى عام ١٩٥٤ فى فيلم وقائع سنوات الجمر (السعفة الذهبية لمهرجان كان عام ١٩٧٥ فإنهم لم يجدوا حتى الآن الفيلم يجسد هذه الذاكرة فى شكل سينمائى.

ضد أكاذيب الدولة:

تكريم الذكرى الضائعة

إنه لأمر كاشف -في هذا الصدد- أن يمر بناء هذه الذاكرة الجماعية، بالنسبة لأهل شمال أفريقيا كما بالنسبة لسينمائي مجمل القارة السوداء، إلى حد بعيد، عبر القوى الاستعمارية السابقة، من خلال إنتاج مشترك مع فرنسا وأيضا من خلال تورط شباب فرنسيين من المهاجرين الذين ينتمون لهويات متنوعة وانتماءات مختلفة.وتقدم حالة *سكان أصليون* تصويرا نموذجيا للأمر. لا يكتفي الفيلم باستعادة ما كان قد نسي إلى حد كبير، بل التستر عليه – مشاركة الفرق الاستعمارية في تحرير فرنسا-، لكنه يلقى الضوء أيضا على المصير الظالم الذي

لاقاه هؤلاء الرجال، ليس في الجيش نفسه خلال الوقائع فحسب، بل أيضا فيما بعد كمحاربين قدامي محرومين من الراتب التقاعدي. عندئذ يصبح الخطاب هو خطاب استعادة الأبناء لكرامة الآباء الذين تم التنكر لهم ولتضحياتهم[١].

لا تصبح الظاهرة الجديدة، مع *سكان أصليون*، قوة مطالَبة أخلاقية فقط، مادام تأثيرها المباشر كان رفع الحظر عن المعاشات الشهيرة "المتبلورة" بواسطة رئيس الدولة الفرنسية نفسه. نشير رغم هذا إلى أن هـذا التأكيد، الخاص بالهوية، لا يمدح الانفصال ولا عدم تجانس المجتمعات: فذاكرة المحاربين الأفارقة الخاصة تنصهر هنا في الذاكرة الجماعية، القومية والفرنسية.

في مجتمع فوضوي ومتشظ على نحو متزايد، يصبح للطلب الخاص بالهوية دور فعال: فهو ينتقل من تأكيد حق *الاختلاف* إلى البحث عن الجذور. فالسينما تجعل الأشياء مرئية عبر الصور، وتمنح الذاكرة المفقودة الذكريات الغائبة. ويقدم*أمريكا، أمريكا* لإيليا كازان النموذج المثالي لهذا الوضع. لكن الظاهرة تتسارع: فالهجرة الإيطالية، وهي موضوع مُلهم ومفضل منذ فترة طويلة، لسينما ما وراء الألب، لازالت حيّة في هذه البنية التذكارية، مثلما يثبت *الباب الذهبي* الغنائي والحديث، لإيمانويلي كرياليزي، الذي يجعل من جزيرة إيلّيس، باب دخول المهاجرين، مكانا للذاكرة بامتياز. لكن ها هي أيضا كل الهجرات الأخرى تبدأ في الكلام - المغربية، التركية، الباكستانية، الإثيوبية والكردية- وتصنع موضوع *باي- باي*، وحمّام، *اصطدام*، ومجرد *قبلة*، *واذهب، عش وكن وإخوة المنفى*.

فتنقل الشعوب ودمجها الشاق في الدول المختارة، التي تستخدمهم أو تستغلهم، يعيد إلى الذاكرة الجماعية الصدمة الأولى: الاتجار بالسود، عمليات

---

(١) وهو ما يعبر عنه كلينت إيستوود في فيلم عنوانه واضح: ذكريات آبائنا.

الترحيل الجماعية، والعبودية. في *سنغال الصغير*، يرحل أحد السود الأفارقة مقتفيا أثر أسلافه السود في أمريكا، ويعاود السير في طريق تجار العبيد انطلاقا من جزيرة جوري، التي كانت مراكب تجار العبيد ترحل منها، ليمنحها قيمة تذكارية. والفيلم، من إخراج الجزائري رشيد بوشارب (أيضا مخرج سكان *أصليون*)، يتحدث باسم ذاكرة جماعية أفريقية. لكن عندما يستعيد ستيفن سبيلبرج، في *أميستاد*، تمرد العبيد على مركب الزنوج، فهو أمريكي أبيض ويهودي، بالإضافة إلى ذلك، الذي يؤكد على نقطة العبودية السوداء في الذاكرة القومية. مثلما يتولى الإنجليزي جون بورمان مسئولية دعم التمييز العنصري في جنوب أفريقيا، بفيلمه *في وطني*، باسم وعي أوروبي مرتبط بالاستعمار. بينما من ينزع قلنسوة الكلوكس-كلان الكئيبة ليعرض العنصرية الصريحة في *يد الشيطان اليمنى*، هو كوستا جفراس اليوناني. ونظرا لصلاحية الفيلم للاستخدام الواسع، تم إخراجه في هوليوود وفقا لمعايير سينما هوليوود المشهدية.

ينطبق الأمر نفسه على العبودية والعنصرية مثل كافة المراجعات الكبرى الخاصة بالذاكرة. لكل شعب جراحه وعمليات الإبادة الجماعية تميل إلى التضاعف. فجرد "ريتي بانه" الدقيق لكمبوديا في *أس ٢١، آلة موت الخمير الحمر*، أو الوثائق التي استند عليها سيرجيي بولوفسكي في *تهج اسمك*- الذي استند على أرشيف المؤسسة التي أنشأها ستيفن سبيلبرج-، بهدف التعريف، في إطار إبادة اليهود، بمذبحة يهود أوكرانيا غير المعروفة جيدا، ترسخ طريقا وثائقيا على نهج لانزمان. بينما يختار آخرون الفيلم الخيالي لتناول الإبادة الجماعية: الأرميني الذي يتحدث عنه فيرنوي في فيلمه الذي يتناول سيرته الذاتية، *مايريج*، وفي تناول أحدث، الأخوان تفياني اللذان جعلا منها موضوع *مزرعة القبّرات*؛ والرواندي، الذي يصوره تيري جورج، في *فندق رواندا*، على نحو حالم لكن موثّق. وعلى نحو مماثل، فتح انهيار حائط برلين الطريق إلى إعادة بناء ذاكرة الجولاج والبحث عن

هوية كل شعب خضع للديكتاتورية السوفيتية: والمخرج السينمائي الروسي فيتالي كانيفسكي، الذي تعرض هو نفسه للاعتقال السياسي وحظر ممارسة الإخراج، يبين على نحو محدد في *لا تتحرك، مت، احي*، حيوية الشباب الذي يواجه أسوأ حقائق سيبريا السوفيتية. ويعرض *شيزو*، للكازاخية جوكا أوماروفا، الفوضى التي سادت بلادها بعد الاستقلال، وهي تسعى -بطريقة أو بأخرى- لإيجاد طريقها. يؤيد *وداعا لنين!* للألماني فولفجانج بيكير، نهاية ألمانيا مقسمة لجزأين، حتى رغم عدم انغماسه في الأوهام، ليمنح فيلمه قيمة رمزية لبلاده (حيث لاقى نجاحا هائلا)، مكنت إعادة الوحدة من الدخول، حقا، في الذاكرة الجماعية. يمكننا من الآن فصاعدا مواجهة الماضي، مثل *حياة الآخرين*، الذي يصف أدق تفاصيل جهاز الشرطة الذي كان يُسلّم كـل ألمـاني من الشرق لمراقبة الستازي التعسفية فيما عُرف، حرفيا، بعصر الشك.

يعيد الفيلم التذكاري إلى الحاضر ماض يشعر تجاهه بالامتنان، إلى حد يصل إلى تأييد ذنبه: واجب الذاكرة أو طغيان التوبة؟ كل شيء أيا ما كان، قابل للمراجعة.

من معنى التاريخ إلى معنى الذاكرة

تلعب عناصر عديدة دورا كبيرا في مواجهة السينما بالتاريخ بطريقة جديدة جذريا، في ظل التضخم التذكاري. في قلب مجتمعات لم يعد للنظم المستقبلية الكبرى فيها أية مصداقية، أصبحت الألوية الجديدة تمنح إلى قطبي المماثلة التخصيصية، إلى *الجذور*، إلى الروابط المجتمعية التي تسمح بتعويض بعثرة وفوضى وعزلة الأفراد. وهي -في آن- الثقافة الآنية عن السعادة الفردانية التي، عندما منحت أهمية جديدة إلى الحاجة لاحترام الذات والآخرين، وجعلت كافة

عمليات نفي الاعتراف القديمة بالأقليات المجتمعية لا تطاق. وهكذا، افتتحت كوارث القرن، وانهيار الأساطير القومية الكبرى ولولبية العملية الفردانية، عملية تأكيـد ومطالبة بالهويات الخاصة: لقد مكنت من وجود سياسات اعتراف جديدة، لا تنفصل عن غزو ذاكرة الهويات. فالسينما تساهم على نحو كامل في هذه الحركة.

كـانت السينمـا التـاريخية تستـوعب كنوع مصنّع، لا يقدم سوى تسلية بلا عواقب، أي تافهة. ها هي تنهض، حاملة مجازفات جديدة، مكثفة، ملتزمة وجدالية؛ لتنقل قيم الزمن، الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، بل الدينية، دون أن يخلو الأمر من إثارة للجدل. بل وقعت على الرب تبعات هذا الموقف، من *الإغراء الأخير للمسيح*، الذي يتناول فيه سكورسيزي التجسّد، إلى *آلام المسيح*، حيث يشعر ميل جيبسون بلذة هوليوودية وهو يزرع المسامير في لحم المصلوب. فرؤية كلا منهما له تذكي النزاعات – يجعله التقدمي سكورسيزي إنسانا له جسد ورغبات، بينما يعتبره ميل جيبسون، المحافظ للغاية، ضحية الشعب اليهودي قاتل الإله الذي يعاود الظهور للمناسبة من رف دكان اللعنات القديمة. الكل واحد يبحث عن تأسيس الذاكرة الجماعية انطلاقا من رؤيته الخاصة وإيمانه الخاص. فالفضائح التي تثيرها هذه الأفلام، وردود الفعل العنيفة التي تولّدها، تذكي نار حروب الأديان من خلال ما يشبه الشكل الرمزي المتفاقم اليوم: حرب الذاكرة.

في زمن تقديس الحاضر، تصبح الصور التي تحيل إلى الماضي مجازفات كبرى على نحو مفارق،تثير السجال والمشاجرات، وتنوء بثقلها على العالم، وتشحذ العواطف. تمثيل النبي محمد في شكل كاريكاتوري أو تقديم وجهة نظر السينمائي عن الإسلام يشعل العالم ويثير ردود فعل متطرفة: إنه موزار الذي يغتال، وفي هذا الصدد، السينمائي الهولندي ثيو فان جوخ، الذي اغتاله متطرف بسبب فيلم يعيب في الإسلام. عندئذ تُرى السينما، في علاقتها بالذاكرة الثقافية، كعامل

استفزازي وتدفع إلى توتر المجتمعات الليبرالية. الجزائر -كما قلنا- أثارت ولازالت تثير صراعات تخص الذاكرة. بل إن صورة هوية فرنسية، مرتبطة بإميلي بولان، تولد معركة نقدية تحكم على الفيلم على ضوء الإحالات الرمزية المتعارضة: فمن ناحية شعار فرنسا موحدة ومتصالحة، ومن ناحية أخرى صورة فرنسا ناعمة "مطهرة من تعدد معانيها العرقية، والاجتماعية والجنسية". فما يبدو، بالنسبة للبعض، مثل التصوير المثالي لهوية فرنسية أبدية، تم العثور عليها بأعجوبة، يعتبره آخـــرون حنينا مثيـــرا للشـــك لفـــرنسا حذرة على نحو مفرط، منتمية للوبان وبيتان(١).

لاشيء -من الآن فصاعدا- يهرب من السينما التذكارية. يصبح التاريخ الفوري ذكرى: فما أن توفى فرنسوا ميتران حتى وجد نفسه على قدم المساواة مع الملوك الذين كان قد ربت عليهم في كاتدرائية سان- دني، على هيئة تمثال شبه ملكي في الضريح الذي بناه له روبير جديجيان في *المتجول في شان- دي - مارس*، الفيلم الذي يصوره -من ناحية أخرى- في حياته اليومية، كما هو دون أي بطولة. كما ليس هناك أية ضرورة لوفاة إليزابيث الثانية أو نيلسون مانديلا كي يقوم فيلمان، بالنسبة للملكة، باستعادة الأزمة شبه الملكية التي هزت إنجلترا لحظة وفاة ديانا (*الملكة*)، ولمانديلا، كي يتناول كفاحه ضد للتمييز العنصري وإقامته الطويلـــة في السجـــن (*وداعا* بافانا)، ليســـاهما فـــي بناء التاريخ الجاري كموضوع للذاكرة.

يشكل التذكاري خطورة غير مجربة حتى الآن على السينما. لم تعد السينما صناعة حلم فحسب: فعبرها ينتصر بسهولة شيء يتخطاها، يلمس أعماق الفرد،

---

(١) يذكر رفائيل موان تفاصيل هذه المعركة النقدية في "أنواع قديمة؟ أنواع جديدة؟"، فـــي Jean-Pierre Esquénazi (dir.), Cinéma contemporain, état des lieux, p. 157-158، سبق ذكره.

جذوره وهويته العرقية أو الدينية. كل شيء يجعلنا نعتقد أن هذه العملية ستستمر: فالمناطق المظلمة من التاريخ التي لم تطرق بعد كثيرة أوجه الذاكرة المختفية والمجروحة وافرة. وفي عالم تسوده العولمة، تتعدد الهويات التي تبحث عن نفسها. وإنتاج الوقت الراهن المتفجر يقدم لكل امرئ المادة التي يجد نفسه فيها. فالطرق متعددة، وهي تقود غجر الهند إلى أسبانيا في *سكة السلامة* لتوني جالتيف، وتدفع المارسيلي جديجيان إلى الذهاب في *رحلة إلى أرمينيا* تتركز حول البحث عن الأب، أو تحث الباكستانية صبيحة سومار على تحليل تفاصيل ظاهرة الأسلمة، في *مياه صامتة*، التي حولت بلادها وأدت إلى اختفاء التسامح الذي كان يشكل روحها. وحتما سنرى أفلاما في المستقبل القريب عن شعوب أخرى، وعن جماعات مجتمعية أخرى: أهل التبت، الشيشانيين، والأكراد[1]- كل ضحايا التاريخ الذي تريد السينما، عندما تلعب دورها الرمزي، أن تعيد إليهم ذاكرتهم.

تغزو السينما فائقة الحداثة، عبر المنشور التذكاري، أرضا جديدة فتحها فضاء الخصوصية ومطالبات الجماعات المجتمعية. وهي تقدم، في زمن يتسم بإعادة تأهيل وإعادة بناء الهويات، عناصر رمزية تعيد لكل جماعة هويتها وفخرها، من خلالها إعادة تبني تاريخها.

---

(١) من الآن نرى أفلاما تجذب الانتباه نحو أحداث التمزق التاريخي التي تعيشها هذه الشعوب الثلاثة: سبع سنوات في التبت، لجان-جاك أنّو (١٩٩٧)؛ غرف الحزن الثلاث، لبيرجو هونكسالو (٢٠٠٤)؛ وإخوة المنفى، ليلمظ أرسيان (٢٠٠٦).

الفصل السابع

مدينة السينما

ليست السينما خارج زمنها وأبدا لم تكن كذلك. فنًا حديث في المقام الأول، لم تكف السينما أبدا عن تناول أضخم أحداث وتحديات الحداثة. خلال القرن الماضي، تناولت السينما الحربين العالميتين، الثورة الشيوعية، الكساد الكبير، الجبهة الشعبية، النازية، حرب أسبانيا. وأيضا، هيروشيما، خطة مارشال، الحرب الباردة، نهاية الاستعمار، حرب الجزائر وفيتنام. أسئلة كثيرة غذّت -إلى حد بعيد- فكر السينما على امتداد مراحل تاريخها الثلاث، وذلك من خلال أكثر الأنواع والجماليات والالتزامات تنوعا.

وهو ما يحدث في الوقت الراهن، لكن على صعيد مغاير تماما؛ حسبما ينبغي أن نضيف. كيف يصبح الأمر مغايرا في زمن تسوده نهاية اليقين القديم من جراء تسارع وعولمة التغيرات؟ تراقب السينما وتعبّر عن مسار العالم -أكثر من أي وقت مضى- وفقا لمنظورها الخاص. أبدا -بالتأكيد- لم يتم طرح كل هذا الكم من الأسئلة السياسية والاجتماعية على الشاشة. لم يعد المقصود مطلقا تنشيط السينما الاجتماعية أو المناضلة حسب الصيحة القديمة، إذ لم يعد نظام السينما يعتبر العالم "السياسي" شأنا أيديولوجيا، بل مجالا للتعبير السينمائي يعمق معنى ويضاعف -في آن- التطلعات نحو المسارات الخاصة والكيانات الفريدة. بهذا القصد لا تكف "مدينة السينما" فائقة الحداثة عن ملاقاة وإنعاش "سينما أنا": لقد أصبح ما يُرى بالعين المجردة منصة للتعبير عن ثراء عالم الأفراد الصغير للغاية.

تنوع -إذن- للمشاكل التي سيتم تناولها هنا انطلاقا من المبادئ الأربعة الكبرى المنظمة لعصر الحداثة الفائقة: العلوم التقنية، السوق، الديمقراطية والفرد. وفرة من المنطق الاجتماعي-الشامل الذي- وهو يهيكل مصير المجتمعات المفتوحة- يثير سؤالا لا ينتهي يمس غموض الوجود الإنساني "الأبدي". فحداثة السينما الفائقة تُقال وتقرأ عبر الطريقة التي تعكس بها هذه الإحالة المضاعفة، التي تترجمها عبر خيالها الخاص.

علم البيئة وعلم- الخيال:

مجالات الخوف الجديدة

منذ منتصف السبعينيات، لم تكف القضايا المرفوعة على حضارة التكنولوجيا العلمية عن النمو. لقد كان من المفروض أن تجلب الأمان، الحرية والرفاهية: وها هم خصومها يحددونها باعتبارها العدو رقم واحد، الذي يهدد بإعاقة مستقبل أطفالنا المستدام. "البيت يحترق": تبدو التكنولوجيا العلمية مثل تلك الآلة الجهنمية التي لا تبالي بالنتائج بعيدة المدى، وتدفعنا مباشرة نحو الهوة. فهي مولدة للراحة الفورية وأيضا لمخاوف متزايدة، ترتبط بتدهور المحيط الحيوي نفسه، وبمخاطر عضال تؤثر على الإنسانية والكرة الأرضية. فبينما يبدو السوق والاستهلاك الفائق كأنه يضع الفرد في مرجعية تخص الحاضر على نحو حصري، تبدو المخاوف الخاصة بمستقبل الكرة الأرضية راسخة، أكثر من أي وقت مضى. وبعد غبطة التقدم، "خسائر التقدم"؛ وبعد نشوة التحرر، الخوف من المستقبل؛ الذي يعَّبر عنه في التأكيد على القيم الخاصة بالبيئة ونشرها في سياق روح العصر. ينتشر الخوف السلفي -من الآن فصاعدا- حول "جيل جديد من المخاطر"- تهديدات صناعية وتكنولوجية، صحية وطبيعية وبيئية[1].

---

(1) Robert Castel, l'Insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé?, Paris, La République des idées/Seuil, 2003, p. 58.حول هذه النقطة، انظر مؤلف Ulrich Beck الأساسي La Société du risque, Paris, Aubier, 2001

لم يعد الوجه القديم للعالم المجنون الذي يريد السيطرة على العالم -في هذا السياق- هو الذي يُبعث من جديد وإنما صورة علم انحرف عن أهدافه الإنسانية لصالح نموذج تطور انتحاري، يدمر توازنات البيئة الكبرى. تكثر الأفلام التي تحذر الرأي العام من مخاطر "هذيان" تكنولوجيا العصر الصناعية. في *سر سيلكوود*، تقف امرأة شابة وحدها ضد سلطة الآلة الصناعية الرهيبة، لتدين العدوى النووية التي تسببها الحوادث التي تقع في المحطة. فظل الموت الذري يحوم -منذ ١٩٨٣- على عالم عرف (منذ أربعة أعوام مضت) ما جرى في جزيرة ثري مايلز وسيتعرض (بعد ثلاثة أعوام) وفي تشرنوبيل. منذ ذلك الحين نمت المخاطر الكيميائية، الملوثات الكبرى للبحار، الاحتباس الحراري، اختفاء الأنواع الطبيعية، نفاد موارد المياه: تحديات عديدة تعبئ جمهورا أفضل اطلاعا، لاسيما من خلال الأفلام التسجيلية، (*حقيقة مزعجة*، *كابوس داروين*، *نحن نطعم العالم*)، التي توضح، حسبما رأينا على نحو لا يخلو من أصداء، الكوارث التي تعرضنا لها هذه المخاطر. هنا الجدة: خلال بضعة أعوام، أصبحت السينما مكبرا للوعي الجماعي بمشكلات الكرة الأرضية.

لن نفاجأ إذن من انتشار أفلام الكوارث التي تتناول الظواهر الطبيعية- *إعصار* التيفون، الثورات البركانية في *ذروة دانتي*، انطلاق عنان المحيط *في قلب العاصفة*- التي تجلب بطبيعة الحال أسوأ التوقعات. يصور *اليوم التالي* سفر رؤيا قادم في انفجار لمؤثرات خاصة تجعلنا نرى، في معالجة ضخمة عجيبة، الاضطرابات المناخية، وهي تُغرق طوكيو تحت وابل من البَرَد العملاق، وهاواي تحت الإعصار ونيودلهي تحت عاصفة ثلجية هائلة، لتنتهي بابتلاع نيويورك تحت موجة عملاقة، وتجمد شعلة تمثال الحرية ليُعلن بداية عصر جليدي جديد. و- ابتسامة صغيرة أخيرة - يجعل خطابات هوليوود الشهيرة تتطاير تحت تأثير

العاصفة، لتحملها بعيدا، نحو تلال لوس أنجلوس، الرياح المؤذية لعالم فقد صوابه. يبدو تناول أحد أفلام *النجاح التجاري الساحق*، التي تستفيد من اللوجيستيات الهوليوودية السوبر، لاضطرابات المناخ كأنها تتدخل في اللحظة التي ترفض فيها الولايات المتحدة التوقيع على برتوكول كيوتو، كي تبين بوضوح من أين يأتي الأذى وموقع المسئولين.

تولت عدة أفلام، في مواجهة انفلات العلوم التكنولوجية وآثارها المدمرة، الدعاية للعودة إلى الطبيعة، فتبحث عنها في أزمنة بعيدة أو بلدان متباعدة، تُرى كملجأ لنقاء أولي، عبر مشاهد طبيعية لازالت بكرا وشعوب حافظت على حكمة الأسلاف. يبين *العالم الجديد* اكتشاف أمريكا ووصول "الآباء" المؤسسين باعتبارهم انشقاقا عن الطبيعة الأصلية والحضارة الهندية، التي يسعى *الرقص مع الذئاب* لاستعادتها؛(١) ويعيش *صياد الفراء الأخير* حياته في الشمال الكبير الكندي؛ ويواصل *هملايا، طفولة زعيم*، البحث عن الهواء النقي حتى قمم نيبال، وتتناول رسوم *كيريكو والساحرة* المتحركة، التي تتمتع بقيمة تعليمية إضافية، أفريقيا حاملة القيم البدائية. لقد ولدت سينما *الحنين* لأزمنة ما قبل الصناعة، تعيد استثمار قيم الوحدة والانسجام مع الطبيعة، على نقيض حب الإنسانية الذي يسم "محبي الأحفوريات" المعاصرين.

لاشك أن سينما الخيال العلمي تعبر عن علاقة أخرى تماما مع العلوم التكنولوجية. فعلوم التكنولوجيا العالية تفتح أمام محبي التكنولوجيا إمكانيات وجود مضاعفة. فأفلام التوقعات، من خلال مزايدة الشاشات، والآلات والإنسان الآلي، تتخيل أكثر الأشكال غرابة في هذا المجال. ورغم أن هذه الميكنة المتصاعدة تقدم

---

(١) حول العلاقة الأمريكية بالطبيعة، انظر Olivier Delbard, Prospérité contre écologie? L'environnement dans l'Amérique de G.W.Bush, Paris, Lignes de repères, 2006.

للإنسان احتمال خلق حياة أقوى وأكثر ثراء، لكنها تثير الشكوك والتساؤلات حول هذه القوى الجديدة. بيد أن التفكير يتم على صعيد أخلاقي. فيتخيل سبيلبرج، في *تقرير الأقلية*، أن الشرطة ستتمكن، في عام ٢٠٥٤، بفضل الكمبيوترات ذات الكفاءة الفائقة، من تجنب الجرائم حتى قبل ارتكابها. وفي *انقلاب* يتم تناول الهوية الفردية عندما تتخيل الإمكانيات التي يقدمها التلاعب الجراحي، ليعبر تحول الوجه عن تحول الهوية بين المانح- المتلقي. بل هي تتساءل، عبر بحثها عن التلاعب الجيني والاستنساخ، وتحوّر جينات الأعضاء الذي يتسبب في ولادات مصطنعة، عن الحد الأقصى، الذي يفصل بين الإنساني وغير الإنساني. يجد الإنسان نفسه على هذا النحو وكأنه يعاد إلى صورة غير مؤكدة عن ذاته. لم تعد العلاقة بالفضاء هي علاقة الأزمنة البطولية والمشيدة بالغزو والتحليق نحو السماء -سماء الصواريخ- بل سماء الاستثمار الخيالي لفضاء إشكالي بين المجرات. وإذا كانت الصدمة القديمة للعوالم السحيقة، من *حرب الكواكب* إلى *حرب العوالم*، تحيل دائما إلى مخاوف سفر الرؤيا الخفية، فإن الزمن لم يعد زمن الغزاة القادمون من مجرات أخرى، الصورة الرمزية للحرب الباردة الملغية. والوحش، *الكائن الفضائي*، القادم من الخارج على متن مركبة فضائية في الفيلم الأصلي لعام ١٩٧٩،[١] نجده بعد ثمانية عشر عاما، في عام ١٩٩٧، في *الكائن الفضائي٤، البعث*، وهو يولد من بطن رائدة الفضاء نفسها. لم يعد الشر يأتي من الخارج، وإنما من الداخل.

بينما كانت أفلام الخمسينيات توسع من الفجوة بين الكائنات الفضائية والإنسان، تحرص أفلام عديدة من الآن على معالجة عملية أنسنة الكائنات غير الإنسانية (*العداء الطائش*، *ربوكوب*، *ترمينيتور٢*)، والمصير الإنساني للآلات

---

(١) إن العلاقة مع الحرب الباردة، في حالة الكائن الفضائي بديهي: فالفيلم هو النسخة الجديدة من فيلم عام ١٩٥٨، إرهاب من وراء الفضاء.

أو أشباه البشر القادرة على فهم المشاعر والقادرة على اكتساب وعي الإنسانية ومستعدة للتضحية من أجلها. وفي عالم سبيلبرج، يفسح *إي. تي*- الكائن الفضائي لبداية الثمانينيات القادم من عالم آخر، الذي يبين لصغار البشر أنه في واقع الأمر إنساني مثلهم-، يفسح المجال بعد عشرين عاما في فجر القرن الواحد وعشرين، من أجل *ذكاء اصطناعي*. فالآخر غير الإنساني لا يجيء من الصمت الأبدي للفضاء اللانهائي، بل من الدماغ الإنساني نفسه، الذي يخترع مستنسخا كاملا يتمتع بفكر وقلب، ويحن للإنسانية: إنسان آلي، الأضعف في العالم، لكنه إنسان آلي يفكر. وهكذا يزدهر، بعد الخيال العلمي القطعي، خيال علمي أقل يقينا، وأكثرانتقادا، يتساءل حول الفصل بين الإنساني وغير الإنساني، حول الحدود التي تفصل الإنسان عن آخره[1]. حتى الخيال العلمي لم يعد يفلت تماما من تآكل الثنائية القديمة المطلقة، والتشويش فائق الحداثة لعلامات الحقيقة الكبرى الإرشادية.

وهو الأمر الذي يفسر الحاجة إلى البحث عن إجابات لدى الجانب الروحي، في مواجهة عدم اليقين هذا. وهو ما يصوره *مصفوفة*، الفيلم الشعائري للأزمنة الجديـــدة. في عالم يتقلص في شرك رقمي عملاق تحكمه المصفوفة التكنولوجية، لا يبقى للإنسانية غير انتظار المرشد، المنقذ الجديد. الذي هو -على نحو رمزي للغاية- متخصص في تصميم مؤثرات خاصة بصرية بالكمبيوتر، ومجيئه، هوليوودي. فالأهمية الخاصة الممنوحة في الفيلم للإشارات المسيحية وللتوفيق بين الديانات على غرار "العصر الجديد" وللفلسفات الشرقية، يترجم -في آن- بحثا عن

(١) قام فينسان أمييل وباسكال قوته بتحليل هذه النقطة على نحو جيد فـــي Formes et obsessions du cinéma américain contemporain، سبق ذكره، ص ١٢٩-١٣٣ وقد تم تفسير Terminator أيضا باعتباره الاستيهام نفسه للاكتفاء الذاتي المتعايش مع المجتمع فائق النزعة الفردانية.انظر Olivier Rey, Une folle solitude. Le fantasme de l'homme auto-construit, Paris, Seuil, 2006, chap. II, « Ce que Terminator termine », p. 139.

المعنى وهذه الفكرة الرئيسية المتمثلة في دور الإنسان في السيطرة على التقنيات وعدم تركها تسيطر عليه. ما تكشف عنه السينما فائقة الحداثة، حتى في أفلام *النجاح التجاري الساحق* بتقنية الألترا، التي تخلد بصريا حضور العلوم التكنولوجية الكلي وقدرتها الكلية هو -على نحو متناقض- البحث عن حكمة. وفي خياله الجامح، لازال الخيال العلمي يتكلم عن التوقعات الجديدة بعد- المادية للفرد فائق الحداثة.

السوق: قانون صارم، لكنه القانون

تبدو هذه الحكمة أكثر ضرورة لاسيما وأن العصر يلد عالما جديدا، يتم تمثله أحيانا بالوحش الجديد: السوق المِجَسيّ الذي ينظم "طغيانا" معولما. لم تبق السينما متبلدة الحس إزاء هذا الصعود القوي للاقتصاد ولهدم البنية الاجتماعية التي يسببها. وعبر هذه النظرة النقدية التي تحملها إزاء هذا التطور الحاسم، تفرض السينما نفسها، مع ذلك، باعتبارها سينما فائقة الحداثة.

عنف المبادلات في وسط غير معتدل

توسع الليبرالية الألترا، التي ألغت سياسات الحماية القديمة واللوائح الإدارية، من إمبراطوريتها المالية على الكوكب. فالنجاح بالنسبة للشباب -مثل راستينياك- يمر من الآن فصاعدا، مثلما بين فيلم أوليفر ستون منذ ١٩٨٧، عبر *وول ستريت* وعالمه من الغزاة المهاجمين. فقد أصبح رجال المال ورجال الأعمال الأبطال الرمزيين لزمن تقاس فيه "سطوة الانتصار" بالقدرة على "صناعة النقود". فالاقتصاد -أكثر من أي وقت مضى- هو الذي يقود العالم وينظم حياة البشر: يلعب رجل

العالم الجديد في البورصة ويهتم بأعمال الأثاث، مثل الشرطي الذي يمثل دوره هاريسون فورد في جريمة *قتل في هوليوود*، الذي لا يشغله إنهاء تحقيقه مثلما يشغله الاستعلام -بهاتفه المحمول- عن تقلبات السوق. فالقدرة التنافسية والمنافسة أصبحا قيما أساسية ومعيارا صارما، وحولا -على نحو جذري- عالم العمل والمؤسسات.

في هذا المشهد الذي تظهر فيه المؤسسات، مرارا في شكلها المجهول كشركة دولية، تنسج العولمة شبكتها – استراتيجية العنكبوت الضخمة التي يتراكب فيها كل شيء. ويقدم *سيريانا* صورة معقدة وشمولية، حيث تتشابك عمليات تحويل النقود، والأعمال العظيمة، الشبكات الإرهابية، مكاتب المحامين الدوليين، الأيدي العاملة المهاجرة، الكل جمعه الرهان الرئيسي، العصب الحيوي لمجتمع العولمة: البترول. تبين عدة أفلام الظروف الجديدة لهذه العولمة الاقتصادية- المالية: الانفتاح على سوق الدول الناشئة (الصين، *النجمة الخيالية*)؛ تشويش بل هدم، الثقافات الفطرية والأنماط القديمة للمؤانسة (الهند، *السوديس*)؛ صعود أوليجاركية غابة الرأسمالية المتوحشة (روسيا، *روسيا جديدة*).

لكن الحركات المعارضة للنظام العالمي الجديد قوية، حتى لو لم تعد تتقولب في جدلية صراع الطبقات الكبرى. فأصدقاء السكـــك الحـــديدية، في *القاطرة ٣٣* لا يقبلون أن يقوم شاب بلا خبرة، مؤيد لسياسة *العمل هو العمل* ببيع القاطرة القديمة، التي صنعت مجد سكك حديد أوروجواي، إلى إحدى استوديوهات هوليوود، فيستولون عليها لينطلقوا في نزهة حديدية عجيبة. "فيلم عن السكك الحديدية " رمزي، حيث يأتي كل القرويين من أعماق البلاد، طوال طوافهم، ليصفقوا ويشجعوا عمال السكك الحديدية أنصار الحرية الوطنية. يمكن لهذه الطريقة، في عدم الاستسلام لحوريات السوق التي تلوح في الأفق، أن تؤدي إلى

محاكمة، ذات صيغة مناسبة، ضد مروجيها مثل حكمة *بماكو* المرشدة باسم أفريقيا: فيه تتهم الدول الفقيرة الدول الغنية –صراحة– باستمرار حالها على هذا النحو، من خلال سياسة التعديلات المالية الهيكلية في ظل التبعية للديون. لا يقوم الأفارقة وحدهم بتفكك آليات انعدام العدالة: فأفلام الإنتاج السوبر الهوليوودية مثل *إله الحرب* أو *دم الماس*، تُطلق نجومها، فيهاجم نيكولاس كيدج وليوناردو دي كابريو أكثر مظاهر السوق الدولي ظلاما– بيع الأسلحة من ناحية، وتهريب الماس المستخدم في تمويل وإعالة المحاربين الأفارقة من ناحية أخرى. وتعتبر صناعة الدواء دعامة أخرى للرأسمالية المعَولمة، التي يتهمها فرناردو ميريل، الذي سافر إلى كينيا من أجل القضية، باستخدام أفريقيا كمعمل بشري في *البستاني الدائم*.

لا يؤثر الهدم الاجتماعي الذي يدخله قانون السوق الصارم، على صعيد الدول الفقيرة فحسب، بل يمس أيضا أكثر الدول تقدما. فعمليات نقل الشركات التي تؤدي إلى إغلاق المصانع وطرد أو نقل طاقم العاملين، أصبحت قاعدة في ظل نظام العولمة الذي يسمح –بهذه الوسيلة– بتقليص تكاليف العمل والإنتاج. حتى هؤلاء المكلفون بتشغيل النظام، يصطدمون بقسوته و*عنف المبادلات في وسط معتدل*، الذين يبعثون، في هذا الفيلم ذى العنوان الدال، بمستشار شاب لازال يمتلئ بالأوهام ليصطدم بأرض الواقع: فخلف عملية مراجعة تحسين الإنتاج المكلف بها، ترتسم عملية إعادة بيع الشركة لإحدى المجموعات، ومن ثم –على صعيد اجتماعي– توقع طرد المئات. يجد الشخص نفسه أمام معضلة مماثلة لتلك التي يعيشها، على نحو رمزي أكثر، بطل *موارد بشرية* الشاب، المتخرج حديثا من إحدى كليات التجارة الكبرى والمعيّن في مصنع والده عامل فيه، يعمل وفقا للأسلوب القديم، كما في زمن صراع الطبقات، ويُكلف بتنفيذ خطة إعادة هيكلة سيكون والده –بالتحديد– ضحيتها.

إن الليبرالية المعولَمة تُرى هنا في شكلها غير الإنساني، الذي يُفجر نظم الحماية الاجتماعية والهويات المهنية القديمة. فالفرد يُضحى به على مذبح مصالح البورصة والمردود، كما بالنسبة للمحاسبة الإيطالية في *أحب أن أعمل* التي اشترت شركتها إحدى الشركات متعددة الجنسيات، فتوضع على الرف تحت رحمة تروس "الهجوم"- وهي مضايقات معنوية تهدف إلى تعرضها للانهيار حتى يمكن التخلص منها بسهولة. فالعجز الاجتماعي لقطاعات عريضة من السكان يزداد، والأجور يُحط من قيمتها، وأساليب التضامن القديمة في العمل تُطمس: يصبح الفرد أسير غابة الرأسمالية الشاملة ونهبا لتقلبات الغد، لعملية تقليد أعمي تتركه وحيدا أمام نفسه وأمام وجود بلا حماية، بلا ثقافة طبقة، دون إطار اجتماعي، بلا مشروع سياسي يخص تغير للعالم. فالحراك الطبقي، انعدام التأهيل وانعدام الانتماء يُشكلون الأفق الجديد للعالم، فيؤدون إلى مآس شخصية وتشققات اجتماعية. ها هو الزمن الذي تصبح فيه البطالة وانعدام الاستقرار أمراضا وبائية مستوطنة. كان الإيطالي في *عيش وشيكولاتة* لازال يملك -في عام ١٩٧٢، في كوميديا على الطريقة الإيطالية- وسائل للهجرة إلى سويسرا بحثا عن عمل. بعد عشرين عاما، يجد المدير الفرنسي المتوسط نفسه، في كوميديا على الطريقة الفرنسية، في الشارع بين يوم وليلة،وقد فقد أيضا منزله، سيارته وامرأته وأصبح متشردا في الفيلم الذي يسميه المخرج-الممثل في سخرية قاسية، عصر *مدهش*. فزمن الرحالة الوجوديين، في *بلا سقف وبلا قانون*، أو العاطلين بلا أوهام في *عالم بلا رحمة*، يفسح الطريق لمن بلا- وظيفة، بلا- منزل بلا أوراق رسمية، حثالة المجتمع البائسة لرأسمالية الاستبعاد.

طبقات غير عاملة، طبقات خطرة

يصبح الجنوح هو الطريق المرسوم لمن ليس له وسائل أخرى للخروج منه. وتنتقل أفلام كين لواش، التي تبين الخراب الاجتماعي لسياسة مارجريت

تاتشر الألترا ليبرالية، من تحرير العمل في *عامة الناس* إلى البؤس القادم (*السماء تمطر حجارة*)، ثم، في *ستة عشر عاما الحلوة*، ونتائجه على الشباب الأكثر تضررا من الانتقال القسري لاقتصاد السوق، واستجابتهم للموقف بتجارة المخدرات والجريمة. العرق الاجتماعي الكبير، لسينمائي كان من قبل، في بداياته في الستينيات، أحد شباب الغاضبين من السينما الإنجليزية، يجد صداه في بلاد أخرى عديدة تعرضت لنفس الأعراض: بلجيكا، في *أفكر فيكم*، *روزيتا* أو *منطق الأضعف*، فرنسا الشمالية، في *حياة المسيح*، إيطاليا الجنوبية في *رياح الأرض*، بل حتى فنلندا في *ترحل السحب بعيدا*، يترجمون توعك أوروبا الاجتماعي التي تواجه البطالة وقسوة النموذج الاقتصادي وضحيته الأولى، الشباب.

إن "الفيلم- الضاحية"، بأحيائه المتهدمة واضطرابه إزاء المستقبل، وفشله في الاندماج والحراك الاجتماعي، وأيضا تدبير الأمور- عمليات تجارية صغيرة غير مشروعة، تجار مخدرات، عصابات وقادة -، يرتبط على نحو وثيق بمصير رأسمالية تدفع بعدد مفرط من الشباب نحو المدن- المحجر القاسية. يعيد الشباب "الهمج"، المستبعدين وغير المندمجين والمنزوعين من جذورهم، إثارة موضوع الطبقات الخطرة، طبقات المدن شبه- الحضرية، التي يضعها برتران تافرنييه في فيلم وثائقي، *من الجانب الآخر من الضاحية*. هنا تنتشر ثقافة- فرعية جانحة إلى هذا الحد أو ذاك، هي سبب البطالة، تفسخ العائلات، ضياع السلطة الأبوية، انهيار الهيكلـــة السياسيـــة والمجتمعية. فبينما كان يمكن لأنطوان دوانيل في عام ١٩٥٩ ألا يحترم التقاليد في قلب باريس تنتمي له (*اربعمائة ضربة*)، بينما *المجرم الصغير* لدوالون، وهو أيضا طفل غير محبوب ويبحث عن ذاته، يجد نفسه في التسعينيات في مدينة للنوم في الضواحي، لا تستطيع شمس الجنوب، حيث يدور الحدث أن تُضيء سماء الجنوب. يترتب على ذلك انزلاق لا يرحم نحو حافة جنوح، بينت سينما التسعينيات كيف يصبح ثقيل الوطأة ومأساوي على نحو متزايد، كلما أضيفت

للدراما الاجتماعية المشاكل العرقية والعنصرية. من مرسيليا التي لا تزال يلونها *واحدة، اثنتان، ثلاث شموس*، ننتقل إلى الأسود والأبيض الذي يصبح دراميا في *الحقد*: الأبطال الثلاثة، ذوو الألوان الثلاث الرمزية – الأسود- الأبيض-القمحي-، هم ضحايا عالم يعزلهم في الجيتو، الذي، *من خلال* خطأ بوليسي يجعل منهم ضحايا. الانفجار ليس بعيدا: قبل أن يتجسد في واقع الأحداث، فإن ٧ *-تي، خاصتي ستن- فجر*، يصفه عندما يبين كيف أصبحت الضواحي مكانا لليأس، والتمرد العنيف دون أفق سياسي.

حتى السينما الأمريكية لا تجهل هذا العنف الخاص بعالم العمال والطرد: يدين *أنا وروجيه* لمايكل مور -على سبيل المثال- الدمار الذي سببته عمليات الطرد التي أجرتها جنرال موتورز. لكن الثقة في الشركات الحرة وفي الموارد الفردية، لازالت سائدة، تفاؤل لا يرتبط إلى هذا الحد بحال المجتمع الأمريكي الراهن، قدر ارتباطه باستمرار "الحلم الأمريكي"، الذي يملك كل امرئ -وفقا له- فرصا متساوية في النجاح وفي صناعة ثروة:[١] فالموظف الإداري في *رفقة طيبة* ينتقل من الطرد، بعد عملية هيكلة، إلى العودة إلى العمل بفضل إمكانياته في الاندماج في وظيفته. وعندما يجد البطل الأسود نفسه في المرتبة السفلى الست وثلاثين وقد أصبحت وجبته الحساء الشعبي، يظل بطل *البحث عن السعادة*[٢] يعتقد في حظه. وهو على حق: فبعد تعيينه في شركة مالية، سيصنع ثروة.

---

(١) إن الواقع، هو، أقل بهجة. فمنذ عقدين، وانعدام المساواة يشتد والحراك الاجتماعي يتراجع في أمريكا كما في أوروبا. والفقر -وفقا لأحدث المعطيات- يمس أكثر من خمس السكان في الولايات المتحدة و١٢,٦% منهم في وضع الفقر المطلق. وكان سبعون في المائة من الأبناء، في عام ١٩٩٨ في نفس الوضع الاجتماعي لآبائهم عام ١٩٧٩ أو في وضع أقل.

(٢) كما نعرف، "البحث عن السعادة" مسجل في تصريح الاستقلال لتوماس جيفرسون، الذي وضعه بين حقوق الإنسان التي لا يجوز التصرف فيها("life,liberty, and the pursuit of happiness") و The pursuit of happiness هو -بالتحديد- العنوان الأصلي لفيلم جبريلي موتشينو.

الديمقراطية الأمريكية من الداخل

يبدو أمريكيو الشمال، الليبراليون في مجال الاقتصاد، أكثر تحفظا -بوضوح- في مجال القيم الثقافية. إذا كانت هوليوود تتمتع، عموما، بوعي ديمقراطي وإذا كان عدد من الأفلام يدين شرور وانحرافات ديمقراطية لا تعرف أن تتجنب لا الطرد ولا الظلم ولا العنصرية. فالليبرالية الثقافية التي تصاحب انتصار الليبرالية الاقتصادية، منذ السبعينيات، تزيد من المشاكل.

الواقع أنه خلال الثمانينيات ألقيت مسئولية فساد الأخلاق السائدة (انهيار أمريكا وأزمة القيم والسلطات والمؤسسات) على الثقافة-المضادة والحركات النسائية والتحرر الجنسي. في مواجهة اندلاع التحررية، يمجد عدد كبير من الأفلام القيم الكبرى المؤسسة: العلم، الأسرة، الدين، الشجاعة، إنكار الذات، سعار الفوز- كافة القيم التي دعا إليها ريجان والتي جسدها جون وين[١]. في سينما *الثمانينيات* التي ستولد أبطالا شعبويين وفائقي الرجولة (*رامبو*، *روكي*، *كونان*، *ترمينيتور*، *المفتش هاري*)، ينعشون أسطورة الحلم الأمريكي بالارتكاز على قيم الماضي. هؤلاء الأبطال، الذين خانتهم المؤسسات والصفوة الفاسدة، يظهرون كرموز للسلطة المستعادة، قادرين على إعادة الأخلاق وتجديد الولايات المتحدة. في هذا السياق، يُظهر عدد من الأفلام التحرر الجنسي كمرادف للانحراف والإفساد (*غريزة* *...ـة*، *تسعة أسابيع ١/٢*، *حرارة الجسد*)، العنف والموت والانحطاط الأخلاقي الذي يهدد المؤسسة العائلية (*علاقة قاتلة*). وهكذا فإن الأخلاق العفيفة، التي لم يعف

---

(١) حتى برنامج الدرع الفضائي الذي أطلقته إدارة ريجان، يستقي اسمه من ملحمة جورج لوكاس: حرب الكواكب.

عليها الزمن، تلوح كمتراس ضد الفساد والانجراف المرتبطين بالشهوانية الجامحة[١].

كثيرون يخلصون إلى صعود سينما أمريكية محافظة لا تتسم بالحنين فحسب، بل ذات ميول رجعية. فهوليوود سبيلبرج ولوكاس تضع أبطالا، في الواجهة، أبطالا أقوياء، فاتحين، يحترمون الأخلاق والمجتمع، ويتوافقون مع مرحلة أمريكا على غرار ريجان، التي يبدو أن اليمين الجديد لسنوات بوش يستعيدها بقوة. الواقع أن النمط الأبوي يعمل بكل طاقته في كثير من الأفلام التي تنتجها هوليوود. فمنذ أكثر من عشرين عاما وممثل من قبيل هاريسون فورد يجسده على نحو رمزي غالبا. بالأمس، في *ألعاب الحرب* (*ألعاب وطنية*، حسبما يقول عنوان الفيلم على نحو رمزي)، واليوم في *جدار الحماية*، وفي عدة أفلام مسلسلة، حيث يبدو الضامن لأمن نظام سياسي وأخلاقي، ينقذ وطنه وعائلته بضربة واحدة، ويعيد استتباب النظام ضد أي محاولة تعد أو فساد. وقد يحدث أن يصاحب هذا النموذج الوطني والعائلي تأكيد مزدوج على القيم الدينية: فالطريقة التي تناول بها ميل جبسون *آلام المسيح* ليست -في هذا الصدد- بعيدة عن أكثر أشكال الأصولية الجديدة صرامة.

ماذا عن هذا اللوم الموجه للسينما الهوليوودية، التي تضع في نفس سلة المحافظين، وهي تمجد القوة والسلطة، سينمائيين مختلفين للغاية مثل واحد من قبيل كلينت إيستوود أو جويل شوماخير؟ هل ينبغي أن نرى في الأمر موقفا سياسيا موحدا، إن لم يكن التعبير عن سينما "بعد حداثية" تعرف باعتبارها معادية-للحداثة[٢] بسبب الحنين للسلطة، والقيم "الحقيقية" الضائعة، والطقس الديني، الأسري

(١) حول كل هذه النقاط، انظر Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), Le Cinéma des années Reagan, Paris, Nouveau Monde Editions, 2007.

(٢) حول "بعد الحداثة" باعتبارها "شعار" محافظ جديد، انظر: Jürgen Habermas, "La modernité: un projet inachevé", Critique, n°413, octobre 1981.

والأبوي الذي تنقله هذه الأفلام؟ هذا الاتجاه موجود: وفقا لسوزان أرونشتين(١)، فثلاثية *إنديانا جونز* تتزامن مع الرغبة في إنعاش البطل الأبيض والذَكَر بالإضافة إلى القيم التقليدية. بيد أن آخرين يرون في *لقاء من النوع الثالث* تصويرا لقيم أمريكا المتزمتة. ويبدو أن تأثير *القانون والنظام*(٢) الأيديولوجي، هو الذي يكمن وراء عدة أفلام، بالإضافة إلى فكرة تعرض الديمقراطية للخطر. لذا، فالمواقف السياسية والثقافية المختلفة للغاية تتأكد وفقا للسينمائيين وللأفلام. تستطيع النسويات تماما، عبر أفلام من قبيل *علاقة قاتلة*، *ازدهار الطفولة* أو *فتاة عاملة*، إدانة رد فعل مفتولي العضلات؛ فما يسود اليوم -في الواقع- هو صورة المرأة الحرة والمستقلة، التي تسيطر من بعيد جدا على السينما الفائقة. أما عن الجنس، فهذا الجِلْ المنوي في *ماري بأي ثمن*، والفطيرة التي تستخدم للاستمناء في *الفطيرة الأمريكية*، تعطينا مقياسا لسينما قد جمحت إلى حد بعيد بعد أن أدارت ظهرها للطُهر، حتى في أفلام الكوميديا العائلية.

لا نجد -في واقع الأمر- أي أيديولوجية أحادية تحكم السينما الأمريكية؛ وهو ما كان بالفعل خلال أعوام ريجان، ومازال إلى وقتنا الراهن. فإذا كانت المثاليات الألترا- محافظة تجد أفلاما وممثلين يجسدونها، فثمة -على النقيض- نفس القدر من الأفلام والممثلين الذين يدافعون عن رؤيا أخرى للعالم. في *سقوط حر*، يتناول جويل شوماخير إداري متوسط، يتعرض فجأة للبطالة و"يطق عقله" فيشرع في تحطيم كل ما يتحرك، لاسيما الكوريين، اللاتينيين والمكسيكيين الأمريكان الآخرين. وسرعان ما يتضح أن العنف الذي ينتشر هنا، يعبر عن رؤية رجعية لأمريكا تشعر بالتهديد. وبالمثل، عندما يعاود مايكل باي زيارة *بيرل*

(1) Suzan Aronstein, "Not Exactly a Knight": Arturian Narrative and Recuperative Politics in the Indiana Jones Trilogy", Cinema Journal, n°34, 1995.

(٢) القانون والنظام: عنوان أحد أفلام رعاة البقر أخرجه ناتان جوران (١٩٥٣) ويلعب فيه الدور الرئيسي، دور الشريف المدافع عن القانون والنظام ...رونالد ريجان.

هاربير ويضيف لهجوم اليابانيين حادثة خيالية تماما حيث يصبح البطل، العاجز تماما أمام الهجوم الياباني، فيما بعد- فورا- البطل المنتصر في مهمة ثأر للشرف رغم الهزيمة؛ ندرك تماما أن الفيلم الحربي يعيد كتابة التاريخ كي يمحو ذكرى لاذعة، ويمجد الكبرياء القومي ويعيد البريق لنجوم العلم الباهتة. لا شيء من هذا القبيل مع كلينت إيستوود: فهو، في *ذكريات أبائنا* ينظر إلى معركة إيو جيما من الجانب الأمريكي، ويوبخ طريقة نقل العلم المرصع بالنجوم، الذي نصبه جنود الجبهة على الجزيرة، في الأسواق الشعبية الممتلئة بالمشاهدين من أجل أموال الدعم. يضيع الشعور الوطني والبطولة في هذا المهرجان. لهذا فباسم المثال الديمقراطي نفسه، وفي ذكرى الآباء الذين ماتوا بشجاعة، يصبح من الملائم أن نظهر شقوق العلم. والدليل على أن تمجيد العلم المرصع بالنجوم هذا لا علاقة له بالقومية الحربية والرجعية، المصراع الثاني من اللوح المزدوج، *خطابات إيو جيما*، الذي يبين المعركة من جانب اليابانيين، ليقول إن البطولة لا تنحصر في معسكر وإن الحرب، من كلا الجانبين، تُصنع بين الرجال، بالدم والدموع. لا يتواجد الخير والشر في جانب واحد. والطريقة المرة، والسخرية السوداء والنظرة الصلفة التي يستخدمها ديفيد أو. روسيل، في *ملوك الصحراء*، ليعرض الجنود الذين يحاربون في العراق، خلال حرب الخليج، تحمل نظرة تتجاوز الريبة إزاء بطولتهم وإزاء التدخل الأمريكي نفسه.

الإمبريالية الأمريكية من الخارج

تختلف -بداهة- رؤية الديمقراطية الأمريكية من الخارج، لاسيما بالنسبة للدول التي خضعت لفترة طويلة لامبرياليتها، التي ترفض صراحة النموذج. وحالة أمريكا اللاتينية كاشفة في هذا الصدد. تعيد الدول، التي تمتد من شيلي إلى

المكسيك، بديمقراطياتها التي لازالت ضعيفة، والحريات التي لا تزال تختبرها، بناء السينما خاصتها في نفس الوقت الذي تبني فيه ديمقراطيتها. بعضها، الذي يتمتع بتقاليد سينمائية قديمة مثل المكسيك، الأرجنتين، أو البرازيل، شهد بعد الموجات الجديدة للستينيات تباطؤا قويا في نشاطها السينمائي، وذلك لمنافسة التليفزيون الذي أصبح الممون الرئيسي للتسلية الشعبية ولوجود الديكتاتوريات العسكرية والنظم المتسلطة- في آن- التي ساندتها الولايات المتحدة على نطاق واسع، لتكمم تدريجيا الحياة الثقافية والفنية. اختفاء النظم الاستبدادية، غرس الديمقراطية، الموجة التقدمية التي جلبت إلى السلطة -في كل مكان- قادة يأتون من الصراع الاجتماعي أو الثوري: عناصر عديدة تحي اليوم الإبداع الفني وتدعم ظهور جيل جديد من السينمائيين، تتفق تماما مع انشغالات بلادهم الجديدة.

ما الذي تقوله هذه السينما؟ إنها تسجل - بداهة -قسوة الاقتصاد- العامل الرئيسي لتفكك اجتماعي، التي تعكس أحياء *مدينة الرب الفقيرة*، للبرازيلي فرناندو ميريل، رؤية عنيفة لها. يولّد البؤس الجريمة والدعارة والمخدرات، مثلما يظهر في مدينة ميديللين، أسيرة الاحتكارات، مثلما صورها باربيت شريدير وكاتب السيناريو الكولومبي، الروائي فرناردو فاليجو، في *عذراء القتلة*. يصاحب هذه التعرية للفقر الشديد الرغبة في فهمه والبحث عن أسبابه. يحلل الأرجنتيني فرناندو سولاناس بدقة الأزمة الاقتصادية التي تصيب الأرجنتين عام ٢٠٠١ في *ذكرى الخراب*، ويحدد المسئولين: طبقة حاكمة فاسدة، وأيضا الشركات القابضة الأمريكية الكبرى والمؤسسات المالية الدولية.

يترجم الجنوح، الذي يولد من فساد بورجوازية منحطة، عفن نظام اجتماعي أسري ثقافي، يصوره الأرجنتيني لوكريسيا مارتيل في *المستنقع*. ونموذج السوق، الذي يقدمه الجار كلي السُلطة في أمريكا الشمالية، لا يؤدي إلا إلى تدعيم خراب

الدول الفقيرة والتمزق الاجتماعي. والمدينة الجديدة، مثلما يقدمها المكسيكي ألخندرو جونزاليس إيناريتو في *حب كلاب*، تحوّم- وتصطدم في صدم رمزي لحادث سيارة- حول المحرومين في الأحياء الفقيرة وأثرياء الأحياء الراقية، المستفيدين من عالم باذخ الترف والبهرجة.

ثراء آثر بداهة. لكن، بالنسبة للآلاف المهاجرين المجذوبين للسراب الأمريكي، تصبح الحدود غالبا فخا يغلق عليهم، جونزاليس إيناريتو نفسه، في أول أفلامه الهوليوودية، *بابل*، يُظهره جيدا، خلال تهريب اثنين من هؤلاء المهاجرين المكسيكيين ليقعا في دوامة جهنمية تقودهما إلى الضياع. فالولايات المتحدة هي أفق القارة اللاتينية، لكنه أفق يدينه السينمائيون باعتباره سرابا.

يعيد سينمائيو الجيل الجديد، الذين شهدت طفولتهم الديكتاتوريات العسكرية، النظر في ماضي بلادهم، الذي رأوا فيه نظما مارست العنف، عمليات الاختطاف والتعذيب، بمساندة أيدي المخابرات الأمريكية الخفية. وذكرى هذه العقود الموجعة غالبا ما تُرى بعيون الأطفال، رمز براءة مضطهدة، مثل بطل *كامشاتكا* الصغير، للأرجنتيني مارسيلو بينيرو، الذي يجره أهله خلال هروبهم، أثناء انقلاب عام ١٩٧٦ الذي جلب العسكريين إلى السلطة. هرب، فضلا عن ذلك، لا طائل منه، إذ أن الخناق سيضيق عليهم لا محالة. وليس من قبيل الصدفة تناول الشيلي أندريس وود عملية سقوط اللندي عام ١٩٧٣ ووصول بينوشيه إلى السلطة بعيون طفل في *صديقي ماشوكا*، الذي يستعيد جهارا نقاط ارتكاز فيلم لوي مال *وداعا أيها الأطفال*، ليشبه نظام بينوشيه، على نحو ضمني، بالاحتلال النازي. وبالمثل، نشعر بثقل حنين ثوري عندما يحكي لنا الأرجنتيني والتر سال، في *دفاتر السفر*، أوديسة إرنستو جيفارا، قبل أن يصبح الأرجنتيني (تشي)، الذي يكتشف طريقه خلال عبوره قارة أمريكا الجنوبية، من سهول الأرجنتين المعشوشبة إلى مرتفعات جبال

الأنديز المغطاة بالثلوج: أمام وحشية نظام سياسي واقتصادي يبقي الشعب في البؤس لصالح كبار ملاك الأراضي والشركات الكبرى، يقرر الثوري الشاب التخلي عن كل شيء ليعيد للفقراء حقهم.

حقوق الإنسان وبلقنة العالم

إذا كان المضمون التاريخي لفيلم والتر سال هو الخمسينيات والإيمان بصراع الطبقات، فالاهتمام الموجه لرجل الشارع يحيل -من الآن فصاعدا- إلى نظام آخر، حل مكان الأيديولوجيات العملاقة الأُخْروية ويُقدم نفسه باعتباره إنجيل العصور فائقة الحداثة، ويتسم بالشرعية: حقوق الإنسان. إن الوضع السياسي-الأيديولوجي لعصرنا ما هو، في الواقع، سوى الوضع الجديد لحقوق الإنسان في المجتمعات المتصالحة -مؤخرا- مع مبادئها المؤسسة. نحن نعيش الوقت الذي تبدو فيه حقوق الإنسان كأنها المرجعية أو مركز المعاني السامية، المبدأ المنظم للوعي والمعارك فائقة الحداثة، المعيار المنظِّم لفعل الدولة. فباسم الفرد، وليس البروليتاريا أو مسيرة التاريخ المنتصرة، تنطلق السهام ضد "الهول الاقتصادي".

تسجل السينما وتترجم هذا التعديل الأيديولوجي العميق في أفلام تدين التعذيب (*الكمان*، للمكسيكي فرانسيسكو فارجاس)، خضوع النساء (*موسم الرجال* للتونسية مفيدة تيلاتي)، عاقبة الجرح الذي يتعرض له الأطفال (*الأطفال* للإيرانية سميرة مخملباف)، تجارة النساء الشائنة والمتوحشة (*أرض موعودة* للإسرائيلي آموس جيتاي)، بؤس أطفال الشوارع أسرى العنف والدعارة (*سلام بومباي*، للهندية ميرا نير، *علي زاووا*، *أمير الشارع*، للمغربي نبيل عيوش). فالانتهاكات المتعددة لمبدأ احترام الفرد تزود السينما المعاصرة بمعين لا ينضب.

لذا تُفرض العدالة -في هذا السياق- كممثل مركزي جديد في الحياة العامة. فبينما يتميز العصر بحذف الأيديولوجيات البطولية، تبدو العدالة مثل مرافعة غاية في الجودة وقادرة، في مواجهة سياسة "ضعيفة" ومع قوة النقود العظمى، على ضمان الصالح العام، وسيادة القانون، والمبادئ العامة للحياة في المجتمع. ويتأكد مع حيوية النزعة الفردانية، وعلى نحو مواز المطلب الخاص بالمجتمع، ضرورة للتأكيد -مجددا- على أسس الحياة المشتركة نفسها التي يمكن للعدالة أن تجسدها.(١) لقد تضاعف أفلام قاعة المحكمة، الأفلام البوليسية القانونية على غرار *الحق في القتل؟*، الاهتمام الموجه نحو القضايا الكبرى للدفاع عنها- الأسود الذي يتهمه نظام عنصري ظلما (*باسم الحرية*)، امرأة شابة تهاجم شركة واسعة النفوذ توزع ماءً ملوثا (*إيرين بروكوفيتش*) - بل لأصغر القضايا الخاصة- الأب الذي يُحرم من رعاية أبنائه (*إيفلين*)، أو المستأجرون الذين يتلقون الأمر بمغادرة المكان (*الشقة الكبيرة*): عدد كبير من الأفلام يتحدث عن هذه الحاجة المتزايدة للعدالة.

لا يمنع تتويج حقوق الإنسان المقدسة مطلقا -مثلما رأينا- تجديد نشاط "جذور"، وأيضا تأكيدات عرقية- دينية وليدة أشكال جديدة من العنصرية وكراهية الأجانب، الهويات الانفصالية، وصراعات انفصالية عديدة. في لوس أنجلوس، في عنوان صريح - *تصادم*- يلتقي ويصطدم صينيون، لاتينيون، سود، وبيض، صانعو أقفال مكسيكيون وبقالون عراقيون. تناقضات كثيرة يتعذر اختزالها، ويغذيها خراب العنصرية والتناقضات بين الجماعات المجتمعية: سود بروكلين ضد الإيطاليين في (*قم بعمل الصواب*)، هنود ضد السيخ في *مياه صامتة*، باكستانيون مهاجرون ضد اسكتلندي المولد في مجرد *قبلة*، إسرائيليون يهود ضد فلسطينيين مسلمين، وهذا، كما يبين *كدمة*، منذ ميلاد دولة إسرائيل. الديمقراطيات المتصالحة

(1) Lucien Karpik,"L'avancée politique de la justice", Le Débat, n°97; 1997.

مع مبادئها المؤسسة الإنسانية، لم تصبح بأعجوبة مجتمعات مسالمة: ها هي ضحية انقسامات جديدة، تمزقها صراعات جديدة، مفتتة تقريبا، تخص العرق- الهوية. تتطور، ومع نزع المظهر السياسي فائق الحداثة، ديمقراطيات متفجرة فريسة صراعات الهوية.

على الصعيد الدولي، تنفلت الاشتباكات العرقية أو العرقية - قومية على صعيد مغاير تماما. أدى انتصار عولمة الليبرالية الجديدة، تراجع الدولة واختفاء الإمبراطورية الشيوعية إلى مضاعفة التمزق القومي، صعود تعصب الهوية، الديني والإرهابي، إبادات جماعية جديدة وحروب أهلية جديدة، قبليات استبدادية تنتهك على نطاق واسع مبادئ حقوق الإنسان. فتح تقلص الهويات العرقية الدينية الطريق نحو بلقنة الصراعات، ونحو تعدد الانقسامات المتشنجة. تلا الوعود بالديمقراطيات السعيدة، التي غذتها الفوضوية الدموية للهويات القومية، انفجار الاتحاد السوفيتي، حروب إعادة تعريف الحدود، "التطهير العرقي"، عناصر متنوعة غامضة وقاتلة تصارعت على أنقاض يوغسلافيا القديمة، صرب، بوسنياك وكروات. ثمة جانب ترقيعي، قلِق وباروكي، عالم على غرار كوستاريكا، حب وحقد مختلطين، شغف وليبيدو على نحو مرتبك، *العالم السري* لماخور محيط، حيث *الحياة معجزة*. ومع الصعود المتاخم للأصولية الدينية: الشاب البنجلادشي، بطل *العصفور الصلصال*، يحب الحياة والضحك، والألعاب والجمال؛ ثم عندما يقع تحت سيطرة معلم متطرف، يتعلم الإسلام المتطرف، حيث التعصب هو المبدأ والجهاد هو الأفق الوحيد. عندئذ يصبح أحد هؤلاء الحراس المستعصبين للنظام الديني، المستعد للتضحية بكل شيء من أجل إيمانه؛ بما في ذلك حياته، كما بالنسبة للانتحاريين في *الجنة الآن*، المرشحين لهجوم انتحاري، الذين يحاول المخرج هاني أبو أسعد، الفلسطيني الأصل وإسرائيلي الجنسية، أن يفهم دوافعهم، بالإضافة إلى الآلية التي تؤدي إلى الإرهاب والتضحية.

تم في هذا السياق الفوضوي، في جنيف عام ٢٠٠٣، تنظيم المهرجان الدولي الأول للفيلم حول حقوق الإنسان. تعكس الظاهرة تكريس انعكاس واقع حقوق الإنسان فيما يتعلق بقضايا متنوعة للغاية. يقدم برنامج عام ٢٠٠٧ الدليل، فيتناول أيضا العنف ضد النساء الموسات في كمبوديا (*الورق لا يمكنه أن يغلف الجمر*، لريتي بانه)، أو الحرية المهددة في الشيشان (*إيتشكيري كنتي*، لفلوران مارسي) وهشاشة الديمقراطية الأمريكية (*عندما تحطمت السدود* لسبايك لي، حول نيو أورلينز المدمرة). البرنامج، الذي نُظم بالتوازي مع اجتماع مجلس الأمم المتحدة المكلف بهذه القضايا، يقدم نفسه باعتباره اعتراض المحارب في مواجهة المنظمة الرسمية الهيابة للغاية، ليؤسس على هذا النحو نهجا تنضم إليه النزعة الإنسانية والسياسة والسينما.

سينما أنا

تستثمر السينما المعاصرة على نطاق واسع -مثلما نرى- القضايا التي تنشأ من الحداثة الفائقة المعَولمة، المعرَّفة بالانفلات التكنولوجي العلمي، قوى السوق العظمى، التتويج الديمقراطي لحقوق الإنسان. غير أن هذا التصوير الإشعاعي غير كامل. والحق أنه لا توجد مرجعية تثير كل هذا العدد من الأفلام أكثر من الإنسان نفسه، الفرد في علاقاته مع ذاته ومع الآخرين. بلا شك الأمر ليس جديدا. لكن زمن الحداثة الفائقة، الذي شكلت أساسه صدمة "الثورة الفردانية الثانية"، دفعته، أكثر من أي وقت مضى، نحو مقدمة الساحة.

لقد دخلت الفردانية -بالفعل- مرحلة جديدة من مغامرتها التاريخية، ولحظتها فائقة الحداثة، التي تتميز ببعض السمات الأساسية: شعائرية الجسد، شعائرية النفسية أو العلائقية، شعائرية المتعة- والنزعة الاستهلاكية، شعائرية

الاستقلال الذاتي المصاحبة باختفاء الإيمان بالأيديولوجيات الكبرى الخاصة بالتوقعات التاريخية (أمة، ثورة، تقدم). يصاحب هذا التحول الهائل مجموعة كاملة من المفارقات. الفردانية- الجديدة تعني تحرير الحياة الخاصة ولكن أيضا هشاشة الأنا (حصر نفسي، اكتئاب، انتحار...). وهي تتزامن مع السيادة المنتصرة للذات، ولكن أيضا مع تدمير غير نظامي للروابط الاجتماعية والأسرية؛ فهي مرادف لعملية التكتل، لكنها أيضا مرادف لفردانية السلوكيات، المظاهر والعلاقة بالزمن (الحياة بالانتقاء). إنها تحطم الأسرة التقليدية باسم حرية النفس، لكن الحب يظل - أكثر من أي وقت مضى -أساس الزوجين. كلما فُرضت السعادة كمثال يُمتدح بلا كلل، كلما بدا أنها تفلت منا. كلما زاد قلقنا على مستقبل الكرة الأرضية، كلما انتشر الشغف ذو النزعة الاستهلاكية. كلما كان هناك أطباء نفسيين، كلما قل تفاهمنا. كلما انتشر الطموح الخاص بالمتعة، كلما تأكد الحصر النفسي إزاء ما هو صحي، جمالي ووجودي. موضوعات وضغوط مفارقة كثيرة تستكشفها السينما الفائقة بلا كلل وبطريقتها الخاصة.

إمبراطورية الحواس

لم يتوقف التعبير عن مسألة اللذة ومتعة الحواس على شاشات السينما، منذ نصف قرن. ففيلم أوشيما، *إمبراطورية الحواس* الذي تزامن دويه في الغرب مع شهية الاستمتاع التي ولدت بعد ٦٨، كان نذيرا لنزعة متَعية انتشرت، منذئذ، ليس فحسب في شكلها القاسي الخاص بالجنس المتحرر، المرتبط على نحو حسي للغاية بالإشادة بالعالم الخاص بحاسة الشم، كما في *العطر*، وإنما أيضا تحت لافتة شهوانية معتدلة للغاية، تُطبق على متع الحياة الصغيرة. يصبح فيلم المخرج الكندي الشاب جيريمي بوديسوا، *الحواس الخمس*، مقياسا للأهمية الجديدة الممنوحة لحياة

الحواس: الرجال –حسبما يقول– "مجبرون على إعادة اكتشاف إنسانيتهم بقبول حقيقة الحواس".

بعد فيلم فيريري *الوجبة العظيمة*، القاتلة على نحو رمزي، الذي يفضح مجتمعا يحفر قبره بأسنانه الاستهلاكية المسعورة، توالت متع المطبخ الطبيعي– الأقل سعارا، لكن يمكن تقديرها بسهولة– في *السعادة في المروج*، والذواقة المترفون في *مسألة طعم*، والمتع الحسية للغاية في *قشريات وصدفيات*، والنبيذ الجيد في *طرق جانبية* – وكأنها إجابات متعددة للطعام الرديء في *أنا حجم سوبر*. سخرية السينما الفائقة: فعصر السينما– تجاوز لم يعد يشيد بتجاوز اللذات[1]. لم نعد في نشوة الانتهاك: فما يفوز هو عملية تجميل الاستهلاك الفردي ومتع اليومي الصغيرة. وحتى عندما تملك متعة الوجبات الشهية والنبيذ الراقي فضيلة مواءمة الجسد والروح والكائنات فيما بينهم، في *وليمة بابيت*، لا يتم التعبير عن متعية ديونيسوسية، وإنما ترنيمة للملذات الراقية التي يتم تذوقها في سلام وتذوق لحظة التصالح مع الذات الهشة.

لكن إذا ما قُبض على إحدى هذه المتع وأدانتها ضرورات تقوم على القيم، مثل قيمة الصحة، تصبح القضية مهمة إلى حد كاف كي تصبح السينما صدى لها على الفور. الكولسترول، الدهون الخبيثة، التأبد، السمنة، الدخان، المخدرات تصبح موضوعات للأفلام: *يوميات بريدجت جونز* و*شكرا للتدخين* يتحدثان عن الممنوعات الجديدة والصراعات التي تنشأ، ليس بين الأخلاق والحسية، وإنما بين مبادئ الصحة ومبادئ المتعة، متطلبات جمالية وتوقعات يومية.

---

(1) Gilles Lipovetsky, Le Bonheur paradoxal، سبق ذكره، ص١٨٨–٢٣٦.

نفس التوتر حول السفر والسياحة كرموز للسعادة. الإعلان المضيء، الذي يتباهى بغرائبية إحدى جزر عدن التي تحيل إلى اسم الفردوس العذب، الذي يظل متألقا- في المشهد الأخير من فيلم *الطريق المسدود*، آخر ما يراه بطله القتيل آل باتشينو- بوعود السفر للجميع. لقد حلت نوادي الأجازات، حيث *سُمر٣* في *منتجعات* الرفاهية، بدلا من عشش قش نادي المتوسط للسبعينيات؛ نزهات طويلة ومغامرات بين *المتسكعين* المتأنقين؛ رحلات في مجموعات، أو كما في *لنظل في مجموعة*، نعبر الغرب الأمريكي في حافلة صغيرة؛ غرائبية الجزر البعيدة التي نبحث فيها عن *كل جمال العالم*- قائمة الوجهات التي نسافر إليها اليوم لنراها لأول مرة. لكن هناك مخاطر جديدة -في نفس الوقت- مع السياحة الجديدة: نحن لسنا أبدا في مأمن في قرية عطلاتنا من حرب تنفجر على نحو مرتجل، كما في *خوذة زرقاء*، أو من ظهور مفاجئ لحقيقة اجتماعية أخرى، مثل حقيقة الهجرة على سبيل المثال - مثل هذا المركب المحمّل بالمهاجرين من العالم الرابع، الذي يقطع الطريق على يخت فاخر، لأثرياء، يقوم برحلة بحرية في البحر المتوسط في *ما أن تولد*. هاهو موضوع انعدام الأمان يتسلل حتى في إشكالية الملذات، وكأنه أصبح من المستحيل *الاستمتاع بالحياة*،(١) في سلام وهدوء، مثلما نوعد دائما بالتأكيد، لكن نظام العالم الفوضوي يهدده.

سعادة السفر وتذوق أحاسيس جديدة، وأيضا متعة رؤية النفس وإظهارها. جسد ممشوق، برْغلة الجلد، جمال الأشكال، حمى المظهر: أبدا لم تستثمر السينما أموالا بهذا القدر في مجال الحسي، الشبقي، وفي التأكيد على الأهمية المتزايدة لصورة الجسد. يمر خط الذروة في السجال حول ما هو حسن للرشاقة وما هو نافع

(١) حول تراجع الاستمتاع بالحياة، Gilles Lipovetsky, Le Bonheur paradoxal، سبق ذكره،ص ٢١٦-٢٢٠.

للصحة، عبر الشاغل المكرس لجسد المرء، عبر الشاغل الاستحواذي بالمظاهر، عبر الرعاية بالجمال التي توزعها كل (معاهد) *فينوس للجمال* الضامنة للشكل الجسدي، للمظهر وللجمال. الرياضة، التي تلعب دور دين الذات، تولّد *الرجل الماراثون*، الذي يجري طوال حياته إلى أن يفقد نفَسه وكل سكان *بريس في نيس* الذين يركبون موجة *المرح*. الموضة والرفاهية هما -من الآن فصاعدا- الأفق المفتوح لكل من جعلتهم *الملابس الجاهزة* أو *ميدان فندوم* يخترقون كواليس عالم متكلف، وليس في الجانب النسائي وحده: يبدو جسد الرجال هو أيضا، وعلى نحو متزايد، في نظام تجميل الذات: جذع مفتول العضلات، وشم ذكوري، ثقب للحلق مثل القراصنة وشعر متوحش على غرار *ماكس المجنون* أو *قراصنة الكاريبي*. يتم بالتأكيد، عبر تبجيل المظهر، التعبير عن متع تجميل الذات النرجسية، ولكن أيضا -وعلى نحو متزايد- عن الطغيان المتعاظم للضغوط والعبودية إزاء العلامات التجارية كلية الحضور: *الشيطان يرتدي برادا*...حتى متع الموضة تُعلن بطريقة أقل خفة، أقل مرحا، وأكثر تأملا.

رجال ونساء على حافة أزمة الذات

إذا كانت الثقافة فائقة الحداثة تستحث بلا هوادة متع الاستهلاك المتنوعة والمتجددة، فهي تُظهر أيضا لقيم السعادة الخاصة والانسجام الخاص إعجابا شديدا. وفي هذا السياق، لا تكف المشاكل عن التضاعف. فبينما يستثمر إنسان الوقت الراهن في السعادة والحب والعلاقة بالآخر، فهو لا يكف عن أن يكون فريسة المآسي العاطفية والشقاق، والتمزق من كافة الأنواع. قبل أن تتكون العائلات من جديد، تتفكك: شجار، قطيعة، طلاق،تغيّرات طفيفة في حياة زوجية لم تعد تقاوم تآكل الزمن، وتعيش الوجع. هكذا يتم عرض صعوبات الانفصال وصعوبة إعادة

تأسيس أسرة جديدة مع علاقة أخرى، مثلما يجتهد الشريكان المطلقان، اللذان يصطحبان معا في زيجتهما *أطفال* زيجتيهما الأولي. تصنع السينما الفرنسية، الحميمة عن طيب خاطر، من هذه الشئون العاطفية ذات الأسلوب الجديد، رأسمالها العامل.

لكن المشاكل في كل مكان: نساء تضربهن المجتمعات الذكورية، كما في أسبانيا *لا تقل شيئا*، عزلة عزاب لا يجدون نساء في بلادهم، فيبحثون عنهن في دول الشرق، مثلما حاول المزارع في *أجدك جميلا للغاية* و، بالتأكيد، تشابك إحباطي، ميل للانتحار، مثلما تُبينه، في نمط خفيف على خلفية تهديد الإيدز، مواجهة الشخصيات للوحدة، لأوجاع القلب، وكرب الزمن في *أمقت الحب*. من هنا غواية التوجه نحو الطوائف، أو تفويض الأمر لمعلم، مثلما تفعل شخصيات *لم يكن ينبغي!*...أو مستر جي. تتناول السينما الفائقة، على نحو متزايد، الفرد الضعيف، فاقد الاتجاه، والأمان. انتهى اليقين الباطني: هذا يؤدي إلى تراجع نزعات التعصب الجماعي الكبرى، لكنه قد يؤدي إلى سلوكيات فردية متطرفة؛ هذا يؤدي إلى الاستخدام الفردي للعقل، لكنه لا يتلاءم كثيرا مع التوافق السعيد مع الذات.

أزمة ذات وعودة إلى ذات إشكالية شائعة إلى حد أنها تصبح موضوعات للضحك. عبر إخراج للمرجعيات ولآليات الأطباء النفسيين، صور وودي ألن هذا التيار على نحو نموذجي، ليجعل من **أنا** الباطنية، التي تشعر بالتعاسة موضوعا جديدا للسخرية. لم تعد الكوميديا الهزلية أو كوميديا الموقف هما المقصودتان، وإنما الضحك العصابي من الذات، الذي يشك في ذاته الضعيفة، النرجسية، التي يتم تحليلها إلى الأبد.

كل شيء يدور على خلفية حياة متوترة، " تلبّس البرجوازية"، مثل بطل *حدس* الذي يتخلص عن طيب خاطر من مرساة وسطه الاجتماعي من البورجوازيين

الأثرياء، فيذهب ليعيش متخفيا في أحد الأحياء الشعبية حيث يمكنه أن يكون نفسه تماما. كل شيء يحدث وكأنه كلما أصبح لدينا المزيد من الممتلكات للاستهلاك وإمكانيات الابتكار، كلما أحبطنا، وكلما أصابنا الملل، وكلما أخذنا نبحث عن شيء آخر أكثر أصالة(١). يطفو موضوع الفشل- ما الذي فعلته بحياتي؟- على السطح مثل فكرة مكررة في *أزمة منتصف العمر* ومع *كندي وأنا*، مثل شعور بعدم اليقين لشباب لا يشعر بالراحة في زمنه، التي تتحدث عنها أفلام عناوينها ساخرة بقسوة، *الحياة التي يحلم بها الملائكة*، *حياتنا السعيدة*؛ ومعها كمكافأة، شرور القرن الجديدة: فالجلطة التي صعقت المتشاغلين في السبعينيات، شخصيات *فانسان، فرنسوا، بول والآخرون* لازالت تتبع الآباء المتوترين من المرحلة الأسرية المعاد تكوينها، كما في *كان ذهاب أمي كافيا*؛ السرطان الذي كان يهدد *كليو من ٥ إلى ٧*، لا زال تهديده ماثلا أكثر من أي وقت مضى، إلى حد تغيير منظور الأشياء ليجبر بطلة *أفضل عدوة لدودة لي* على رعاية أطفال زوجة شريكها السابقة، المحكوم عليها بالموت من جراء هذا المرض. ترى الشيخوخة ارتسام الظل المهدد للزهيمر المخيف، الذي يمكنه إصابة الشباب حتى في وقت مبكر للغاية، مثل بطلة *تذكّر الأشياء الجميلة*. واستقر إيدز *الليالي المتوحشة*، ليجرف عشاق *جان والصبي الرائع* والمثلي الشاب في شهود، الفيلم الذي يستعيده تشينيه بعد عشرين عاما، وكأنه حداد على ظهور المرض في بدايات الثمانينيات. الموت، الموت الذي يبدأ دائما من جديد، الذي حضوره الدائم من القوة إلى حد أنه يظهر كفضيحة في مجتمع مفرط طبيا، ولم يعد يتمتع بحسن التقدير ليتقبل ويواجه الاختفاء الأخير.

هكذا، تصاحب مفارقتان كبيرتان السينما فائقة الحداثة. كلما تفاقم إغراء المتعة، كلما قل تعبير الأفلام عن فرحة الحياة الخالية من الهموم والمتفائلة، التي

---

(١) حول الموضوع، Gilles Lipovetsky, La Société de déception, Paris, Textuel, 2006.

كانت تنشّط من قبل إيقاعات راي فنتورا وشارل ترينتي، من *سنذهب إلى باريس* حتى *الطريق المسحور*. ليست الصورة– تجاوز صورة تفجر السعادة، التي يتم البحث عنها، في الواقع، في حقل التراجع المطمئن، في العودة إلى قيم الأرض وصراع الأغبياء، أو في بساطة البراءة التي ترجمها *مصير أميلي بولان الأسطوري*. تتأكد المسافة إزاء الذات مع تفعيل فردانية العالم إلى حدها الأقصى، وأيضا عملية بحث عن سعادة يُخشى ألا تحقق هدفها. بالتأكيد لازالت النهايات السعيدة، الكفيلة ببعث الطمأنينة، جزءا من الديكور. لكن عندما تعود دون أية ظلال، مثل إحدى ضرورات النوع، تصبح كليشيه، مقننا وغير قابل للتصديق إلى حد بعيد. لهذا تتضاعف النهايات غير السعيدة، المدققة، التي لا تحل عقدة الفيلم، والتي تتناول تقلبات المصير. *أنتظر أحد الأشخاص*، يقول عام ٢٠٠٧ عنوان فيلم صغير جميل حول الحياة البسيطة للناس البسيطة، الذين ينتظرون جميعهم شيئا ما في حياتهم الرمادية إلى حد ما، والحكايات المتقاطعة التي يقصونها تجعل هذا الانتظار معلقا في الختام... لقد اختفت، عمليا، الإشـــارة التقليديـــة بانتهـــاء الفيلم اقتراب إضاءة أنوار الصالة– "النهاية"، "الختام".

المفارقة الثانية، التي ينبغي التأكيد عليها، بليغة أيضا. هذه السينما تسجل، كما رأينا وأكثر من أي وقت مضى، ما يشكل الحاضر الاجتماعي باتجاهاته وأنماطه، ازدواجياته وصراعاته. لذا يزداد تغلغل الشخصيات السينمائية على الصعيد الاجتماعي؛ لكن أبدا في نفس الوقت لم يتم تناول الوجود الفردي، بكل ما يحمله من شكوك وتقلب وتخبط: *أمقت الحب*، *أحبك على أية حال*، *لن أصنع دراما من الموضوع*، *أنا جائع*، *سأنهار*، *أريد كل شيء*، *أكره أطفال الآخرين*: لا تكف العناوين عن تطوير لازمة إشكالية الأنا المضجرة. خلال المراحل السابقة، كان التساؤل السياسي، بل الفلسفي، هو الذي يقود إلى إخراج أفلام اجتماعية. نحن

نشهد نموذجا معكوسا: فلأنها أكثر انتباها، على نحو متزايد، للحاضر الاجتماعي، تثير السينما أكثر الإشكاليات الأساسية للوجود. لقد ولدت سينما ذات منحى فلسفي من "علم اجتماع تلقائي"، حتى لو استطاعت، عن حق، رفض هذه التسمية. ماذا يعني أن نحيا ونشيخ؟ ما الذي أرغب فيه؟ لماذا لست سعيدا؟ هذا ما يشكل نظام سينما أنا ومدينة السينما. السينما الفائقة فن ترفيهي، لكنها حاملة لتأمل انعكاسي متزايد عن نفسها وعن العالم والفرد.

الجزء الثالث

كل شاشات العالم

الفصل الثامن

من الشاشة الكبيرة إلى الصغيرة

مصير الشاشة الصغيرة الأسطوري

بدأ فصل جديد من تاريخ الصور والشاشة وبالتالي من السينما، خلال النصف الثاني من القرن العشرين. والتليفزيون هو الناقل الأكبر لهذا التحول الجوهري.

تطورت تقنيات التليفزيون بين عامي ١٩٢٥ -١٩٣٠، لكنه لم يفرض نفسه إلا بعد الخمسينيات باعتباره ملكية منزلية وظاهرة اجتماعية جماهيرية. فتطوره ساحق: انتقل المجال الفرنسي من ٢٤٠٠٠ موقع عام ١٩٥٣ إلى ٥,٣ مليون عام ١٩٦٣ ثم ١٤ مليون عام ١٩٧٤. ومنذ عام ١٩٧٨، كان أكثر من تسعة منازل، من عشر، تملك جهاز استقبال، الذي سرعان ما تم اعتباره من أساسيات الراحة الحديثة. استمرت هذه العملية الديمقراطية مع المعدات المتعددة للأسر وأيضا مع ظهور البرامج التليفزيونية على كل الشاشات: أجهزة التليفزيون العادية، الشاشات الجديدة المسطحة، أجهزة الكمبيوتر الشخصية، التليفون المحمول بل لوحة مفاتيح الألعاب الإلكترونية. فزمن التليفزيون العائلي يقترب من نهايته: سيغزو التليفزيون كل الشاشات مع الرقمي والمشترك الرقمي غير المتماثل (ADSL)، الكبيرة والصغيرة على نحو متزايد.

وفى نفس الوقت، تضاعف التعميم الاجتماعي لشاشة التليفزيون بإطالة فترة المشاهدة: في عام ١٩٨٤، كان متوسط مشاهدة التليفزيون، يوميا، ساعتين

و٢٠ دقيقة؛ بعد عشرين عاما، ارتفعت هذه المدة إلى ٣ ساعات ٢٤ دقيقة(١). وحاليا، يشغل التليفزيون -عن بُعد- الجزء الأكبر من وقت الفراغ. هواية يستوعبها، على نحو متزايد، استهلاك المشاهد أمام شاشة سالبة: فالخيالي هو النوع المفضل لمشاهدي التليفزيون، الذي قضوا ٢٣٩ ساعة مشاهدة عام ٢٠٠٤، يضاف إليها ٨٠ ساعة مخصصة لمشاهدة الأفلام السينمائية.

تصنع شاشة تليفزيون قطيعة عميقة مع السينما لاسيما وأن استقبال الصوت يحدث في المنزل. فبينما بنيت السينما انطلاقا من مكان جماعي وعام (الصالة المظلمة)، يقدم التليفزيون عرضا من الصور في المنزل. وهو يبدو مثل "سينما في البيت". لقد أصبح الترفيه الذي تجلبه الشاشة مجالا خاصا على نطاق واسع. خاضت مشاهدة التليفزيون، العائلية في البدء، طريق الفردانية، التي أصبحت ممكنة من خلال تعدد القنوات، والأجهزة مثل الكاسيت أو الدي.في.دي والفيديو بالطلب في وقتنا الراهن.

صاحبت هذه الخصخصة للشاشة تجربة خاصة للغاية في العلاقة بالصور. هنا أيضا، الفجوة مع السينما هائلة. تملك شاشة السينما، نظرا لضرورة العرض في قاعة مظلمة، سُلطة نزع المتفرج من اعتيادية الأيام: فباستئثارها على انتباه الجمهور، تخلق قطيعة واضحة بين المشاهد والواقع. والأمر ليس كذلك مع الشاشة الصغيرة التي نشاهدها في منزلنا، في الضوء والديكور المألوف اليومي(٢). وبينما تتطلب السينما الصمت، يتيح التليفزيون الكلام، والحوار، وسلسلة كاملة من

(١) خلال حياتهم، يقضي الفرنسيون قرابة ١٠٠٠٠٠ ساعة في مشاهدة البرامج السمعية البصرية، أي ما يقابل ١١ عاما أمام الشاشة الصغيرة.

(٢) اندمج التليفزيون في الحياة اليومية إلى حد أن فرنسي من اثنين يضيء التليفزيون من حين لآخر، كحد أدنى، ما أن يدخل منزله دون أن يعرف البرنامج. انظر Olivier Donnat, Les Pratiques culturelles des Français, Paris, La Documentation française, 1998, p. 121.

الملاحظات المتبادلة. ولعدم تعارضه مع محيطه يرفض التليفزيون "انفصال" *الرجل المتفرج* عنه، وانشغاله بعالم آخر. لكن المشاهدة غالبا ما تكون شاردة، فضفاضة ولا مبالية إلى هذا الحد أو ذاك. بدلا من السحر الذي تمارسه الصورة- سينما، تنتشر إمكانية التنقل بين القنوات و"النصف اغتراب"(١) اللذان يميزان التجربة التليفزيونية. في تدخل شهير، خلال تصوير مراسم توزيع جوائز سيزار تليفزيونيا، قدم جان لوك جودار معالجة جذرية مشحونة بحكم أخلاقي وجمالي في آن، عندما وجد صورة- صدمة كي يقوم بتعريف التليفزيون: أمام الشاشة الكبيرة، يرفع المتفرج عينيه؛ أمام التليفزيون، يخفضهما.

من ناحية أخرى، بينما العالم الذي تعيد السينما إنتاجه هو مجرد عالم مُرجأ، تعمل صور التليفزيون على الزمن الحقيقي، المباشر. في يونيو ١٩٥٢، تم أول بث لموقع أوروفيزيون، وفي عام ١٩٦٢ نقل القمر الصناعي تيلستار أول صورة أحادية البعد. بعد ذلك بسبعة أعوام، رأي ٦٠٠ مليون شخص على الهواء مباشرة، أولى خطوات الفريق أبوللو ١١ على القمر. مع البث الكهربائي عن بُعد للصور، أمكن لملايين من البشر رؤية العالم الخارجي والبعيد فورا وفي آن. الفورية، كلية الحضور، والتزامن: لقد وضعت الشاشة الصغيرة الرجال والنساء في اتصال مع عالم كبير أصبح بلا حدود، "قرية عالمية" حسب عبارة ماكلوهين الشهيرة.

لم يحطم التليفزيون فضاء الآلية العامة للسينما فحسب، بل أصبح الوسيلة الإعلامية التي تحررت من القيود الزمنية للعرض "الكلاسيكي". إن مدة الحفل السينمائي محدودة؛ أما برامج التليفزيون، فهي تسكب سيلا متناميا ويكاد يكون دائما من الصور - "حنفية صور". ولم تكف هذه الحيوية عن التضخم. لقد تعددت القنوات وزاد زمنها، فضاعفت كل واحدة منها على نحو هائل من عرض وتدفق

---

(1) Jean Cazeneuve, L'Homme téléspectateur, Paris, Denoël,"Médiations", 1974, p.105.

المخزون من البرامج . في عام ١٩٧٤، كان التليفزيون يقدم ٧٤٠٠ ساعة من البرامج، لتصبح ١١٠٠٠ ساعة عام ١٩٨٣ و٣٥٠٠٠ ساعة عام ١٩٩٣. ومنذ عام ١٩٩٥، تضاعف عدد ساعات البث أربع مرات. وخلال بضعة عقود، من خلال تطوير منطق السوق، انتقلنا من تليفزيون الندرة إلى تليفزيون الوفرة(١) ومن تليفزيون العرض إلى تليفزيون الطلب.

وكي يملأ التليفزيون هذه المواعيد، يتم تعبئة الدراما على نطاق واسع. لقد انتقلنا من ١٨٧ % من زمن القناة عام ١٩٨٣ إلى ٢٨٤ % عام ١٩٩٣. ويسجل توزيع الأفلام في التليفزيون أيضا زيادة ملحوظة. عندما كان التليفزيون الفرنسي لا يعرف سوى قناة واحدة، كان يبث حوالي مائة فيلم سنويا. مع مجيء القناة الثانية، انتقل هذا الرقم إلى ٣٥٠. وبين عامي ١٩٦٥، ١٩٩٥ تضاعف الرقم الخاص بالقنوات الأرضية ١٠ مرات وإلى ١٥ مرة إذا أضفنا برمجة قنال +.فمنذ منتصف التسعينيات، تبث هذه القنوات حوالي ١٥٠٠ فيلما سنويا، يضاف إليها التي يبثها الكابل والفضائيات(٢) -هامش- ويصل إجمالي الأفلام ٥٠٠٠ التي يمكن لمشاهدي التلفزيون رؤيتها سنويا إن عهد الحداثة الفائقة معاصر لانفجار عدد الأفلام المقترحة ليس لجمهور الصالات فحسب، بل للشاشة الصغيرة أيضا(٣).

---

(1) Laurent creton, "Filière cinématographique, secteur télévisuel et industries de la communication : les enjeux de la convergence », in Laurent creton (dir.), Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 10.

انظر أيضا Jean-Louis Missika, La Fin de la télévision، سبق ذكره، ص١١

(2) Laurent creton, "Filière cinématographique, secteur télévisuel et industries de la communication : les enjeux de la convergence ».، سبق ذكره، ص١١.

(٣) في منتصف التسعينيات، كانت القنوات الأرضية الألمانية والأسبانية تبث ١٢٠٠٠ و١١٠٠٠ على التوالي سنويا. Joel Augros,‹‹Cinéma et télévision: une perspective internationale››, in Laurent Creton (dir.), Le Gout de la télévision, INA/Les Cahiers du cinéma, 2007. Le Cinéma è l'épreuve du système télévisuel، سبق ذكره، ص ٩٠ .

عندما فرضت الشاشة الصغيرة نفسها في البيوت، مثّل الأمر خطرا، فوريا، على التردد على السينما. لم تستسلم هوليوود. وكي تعيد الجمهور إلى صالات العرض، اقترحت الاستوديوهات الكبرى أن تقدم له ما لا تستطيع الشاشة الصغيرة تقديمه له: شاشات يزداد اتساعها، أفلام يزداد تلوينها وتصبح أكثر إذهالا. غير أن ذلك ليس الأثر الأهم للتليفزيون على السينما. فعلى مستوى أعمق، شكل التليفزيون أجيال السينمائيين الجدد ودعم تطور جمالية جديدة، و تسبب مؤخرا، في أزمة الهوية العامة والرمزية للفن السابع(١).

شاركت الاستوديوهات الكبرى، منذ الخمسينيات، في إنتاج البرامج التليفزيونية: فأنتجت وارنر بروس، عام ١٩٥٥، مسلسلا عن "رعاة البقر في التليفزيون"، عنوانه *شيين*. وفي أوروبا، جذبت الوسيلة الإعلامية الجديدة سينمائيين كبار: روسيلليني، برجمان، وفاسبيندر يخرجون أعمالا درامية للتليفزيون. وفيما بعد –في الولايات المتحدة– يخرج سيدني بولاك، جون فرانكينهيمر، وأرثير بن مسلسلات تليفزيونية ويخرج سبيلبرج للتليفزيون *مبارزة*، قبل أن يبدأ الفيلم مسار مهنته مع عرضه على الشاشة الكبيرة، أصبح التليفزيون على مر السنين، ملجأ للسينمائيين الذين لا يجدون الميزانية المناسبة لإخراج الأفلام التي يطمحون إليها: وهكذا، يترك إيف بواسيه السينما عمليا ليواصل مهنته من خلال أفلام تليفزيونية كبيرة، فيتناول قضية دريفوس أو قضية سيزنيك.

---

(١) حول التفاعلات الأسلوبية والاقتصادية بين السينما والتليفزيون، انظر مقتطفات النصوص المنشورة في Les Cahiers du Cinéma في الفترة بين عامي ١٩٥١– ٢٠٠٧ : Thierry Jousse (dir.), Le gout de la télévision، سبق ذكره، ص٩٠.

كما ساهم التليفزيون أيضا في تطوير جماليةجديدة للصور. لقد غذى جمالية الموجة الجديدة من قبل، وسينمائيو هذه الفترة الشبان، حتى لو كانوا يدينون استخدامه، فهم موسومون بلغة التليفزيون، الذي يجلب لهم التصوير المباشر، وتجاور الصور، الأسلوب المتقطع والمبتور، الكولاج البصري الذي يمارسه واحد من قبيل جان كريستوف أفيرتي. وفي وقتنا الراهن، لا يذهب عدد من المخرجين إلى السينما إلا بعد بدء عملهم في التليفزيون. بل هو يكاد يكون الطريق شبه المؤسسي للتجريب قبل أن تُمنح لهم ميزانية سينمائية أهم: أخرج جابرييلي موكينو ٢٥ حلقة تليفزيونية لقناة راي قبل أن يُخرج *هذا كل شيء*، أول أفلامه الطويلة؛ وميكائيل مانّ، أحد ألمع سينمائي هوليوود المعاصرين، بدأ في التليفزيون حيث خلق وأنتج وصور عدة مسلسلات ناجحة، قبل أن يخرج أول أفلامه التليفزيونية، *مثل رجل حر*، وينتقل في الختام، في عام ١٩٨١، إلى أول أفلامه السينمائية، *الوحيد*. لا تكف الظاهرة عن التضخم، وتتضاعف تجربة المسلسل أو الفيلم التليفزيوني –على نحو متزايد– بالفيديو كليب والفقرات الإعلانية التي يتم إخراجها من أجل البث التليفزيوني، مثلما هو الحال مع مخرجي الألفيةالشباب، مايكل جوندري، سبايك جونز، يان كونين وأليخاندرو جونزاليز إيناريتو.

بالتأكيد تباين الميزانية، واختيار الممثلين وزمن التصوير يفصل بوضوح الفيلم السينمائي عن الأعمال الدرامية التليفزيونية.(١) ورغم هذا، نرى اليوم خلطا

---

(١) يستغرق التصوير عادة في التليفزيون ٢١ يوما لعمل درامي يستغرق ٩٠ ق (مقابل فترة تتراوح بين ٨ إلى ١٠ أسابيع لفيلم سينمائي) و١١ يوم لعمل درامي من ٢٦ ق . ومسلسل من ٩٠ ق، يتم بثه الساعة ٨ و٥٠ ق مساءً على ت. أف . إي . يمكنه أن يكلف ٢٣ مليون يورو للحلقة، بينما سيكلف ١٦ مليون يورو على فرانس ٣ . انظر Benoit Danard, Paris, La Découverte, 2005, p.68. Les Programmes audiovisuels، وفي عام ٢٠٠٥، بلغت متوسط تكاليفالساعة للعمل الدرامي ٧٤٠٠٠٠ يورو (المصدر: نقلا عن الـ CNC، Nadine

في التعريفات القديمة الخاصة بالمجال: فهناك أفلام تُنتج للشاشة الصغيرة وتوزع في قاعات العرض وبالعكس، أفلام يتم إخراجها للسينما وتبث في التليفزيون في البدء- في عام ٢٠٠٦، يصور ستيف سوديربرج *فقاعة* بالفيديو في ١٨ يوما بميزانية محدودة، ١,٦ مليون دولار، ويختار عرض الفيلم في قاعات السينما، ودي.في.دي وفيديو بالطلب في آن. وفي عام ٢٠٠٧، ولأول مرة في فرنسا، يقرر أحد المخرجين، راب ماكجي، ألا يعرض فيلمه، خريف، في صالات العرض، بل أن ينزل التليفزيون العشرين دقيقة الأولى مجانا، والباقي غير مجاني. ولا شك أن الظاهرة تخص أقلية، لكنها موجودة. فأحيانا ما يعرض التليفزيون بعض الأفلام قبل عرضها في السينما (*عصر الممكنات*، لبسكال فيران)؛وأخرى تُصنف فورا كأعمال سينمائية (*ماريوس وجانيت*، لروبير جديجيان). بينما يتم إخراج أفلام أخرى في نسخ مختلفة: *أفضل النوايا* – السعفة الذهبية لمهرجان كان عام ١٩٩٢- للدنماركي بيل أوجست، هو نسخة الشاشة الكبيرة لأحد المسلسلات التليفزيونية؛ *السلسلة والبوص* لأندريه تشينيه، تم تصويره في البدء في نسخة تستغرق ٥٧ ق لحلقة تليفزيونية على "آرتي"، ثم أصبح *البوص المتوحش*، الذي يستغرق ١١٠ ق للسينما؛ كما أنتج جاك ريفيت نسخة طويلة من *الجنوبية الجميلة* للسينما ونسخة

(Toussaint-Demoulins, L'Économie des médias, Paris, PUF, 2006, p.63). واليوم، تقل ميزانية بعض أفلام سينما المؤلف عن ميزانية أفلام التليفزيون: سجل تغيير عنوان، من إخراج إمانويل موريه، ١٥٠٠٠٠متفرجا في قاعات العرض السينمائي، وبلغت ميزانيته ٦٠٠٠٠٠يورو. لقد ارتفع متوسط ميزانية الفيلم الطويل، في عام ٢٠٠٢، إلى ٤,٤ مليون يورو في فرنسا، وإلى ٢ مليون في إيطاليا، و ٩ مليون في بريطانيا العظمى. وإذا كان ١٤ فيلما فرنسيا قد بلغت تكلفتهم، في هذا العام، أكثر من ١٠ مليون يورو، فإن ٤١ فيلما قد كلفوا أقل من ١ مليون (Observatoire européen de l'audiovisuel, 2002)

قصيرة للتليفزيون؛ ومكّن سيدريك كلابيش، شنتال أكيرمان ولوران كانتيه من عرض أفلامهم السينمائية- التليفزيونية على الشاشة الكبيرة(١).

وفضلا عن ذلك، تم أيضا إخراج بعض الأفلام ذات الحظوة، بميزانيات مساوية لميزانيات إخراج الأفلام الطويلة: فقد استُثمر ٤٠ مليون يورو لإنتاج *نابليون*، الذي أُخرج باللغتين، الفرنسية والإنجليزية، وباستخدام المؤثرات الرقمية، ومشاركة ١٥٠ شخصية و ٢٠٠٠٠ ألف كومبارس. فمن الآن فصاعدا، يلعب كبار النجوم أدوارا في أعمال يتم إخراجها للشاشة الصغيرة: ألان ديلون في *فابيو مونتال*، جيرا ردي بارديو وأورنيلا موتي في *الكونت دي منونت كريستو*. وفي الولايات المتحدة، يتخصص موقع إتش بي أو الإلكتروني في إنتاج أفلام تلجأ إلى مخرجين ونجوم سينمائيين، ليس من أجل إخراج أفلام للعرض في القاعات السينمائية، وإنما فقط من أجل القنوات غير المجانية، ليتم توزيعها بعدئذ على دي.في.دي. مظاهر متعددة تزعزع التقسيم القديم بين الفيلم والفيلم التليفزيوني. لفترة طويلة، ظل تصور العلاقة بين الشاشتين أسير تخطيط تدرجي يضع، في تعارض، الشرعية واللا شرعية، العالي والسفلي على الصعيد الثقافي. كانت السينما تحتل القمة والتليفزيون القاع: للأولى إبداع الفن، وللثاني ابتذال التجاري. ونظرا لتعاون وتقاطع المجالين حاليا، ضعف هذا التسلسل الهرمي إلى هذا الحد أو ذاك.

بينما يتشابه عدد من الأفلام مع أفلام التليفزيون، تنهل هوليوود من الآن فصاعدا وعلى نحو متزايد، من مسلسلات التليفزيون: *مهمة مستحيلة*، *ملفات سرية*، *رذيلة ميامي*؛ والسينما الفرنسية تحذو حذوها- *بيلفيجور*، *فرسان السماء*، *كتائب دجلة*، *جاكو الفلاح*. ومن ناحية أخرى، يتضاعف الولع بهذه المسلسلات

(1) Kristian Feigelson, « Le cinéma cathodique», in Laurent Creton (dir.), Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel. ، سبق ذكره، ص ١٣٩-١٤٠

ليعادل بل يتخطى، ما تثيره الأفلام، ويزيد من عمليات بيع شرائط الدي.في.دي للمسلسلات، مثلما للأفلام. في زمن الشاشة الكلية، يُطور إجلال المسلسلات، التي احتلت مكان الحلقات القديمة، تعاقب حلقاتها وتتضاعف بالمعجبين والجمهور العالمي؛ والمواقع المخصصة لها على الانترنت، مع التصنيفات الخاصة بأكبر عدد *زيارات*. والأفلام التي تستولي عليها يمكنها هي أيضا- انظر *مهمة مستحيلة*- أن تولد سلسلة حلقات تخصها، على شاشة كبيرة هذه المرة.

أصبحت الحدود القديمة الصارمة، التي نصبها عشاق السينما الكلاسيكيون، بداهة، نافذة. أين تبدأ السينما وأين تقف؟ كيف نواصل الفصل الجذري بين التليفزيون والسينما عندما لا تستطيع السينما الوجود دون عمليةالتوزيع، وفي الحالة الفرنسية، دون تمويل تليفزيوني؟ عندما يلعب نجوم السينما الأدوار الرئيسية في أفلام التليفزيون، عندما يتنقل نفس المخرجين من نوع لآخر، عندما تثير الأعمال التليفزيونية عواطف قارضي الفيديو، يصبح من الضروري أن نضع الفصل بين السينما النبيلة والتليفزيون السوقي في سياق نسبي. الحقيقة هي أننا نتجه على نحو متزايد نحو سينما متعددة، هندسة متنوعة، تتخذ أشكالا وأبعادا مختلفة، أيا ما كان الناقل. ومهرجان كان يؤيد هذه الفكرة، عندما لم يعد يتحدث عن "أفلام تليفزيونية" وإنما عن "أفلام التليفزيون"[١]، من أجل إعادة تصنيفها في مرتبة رفيعة. حتى العلاقات بين السينما والتليفزيون تعمل في مجال التحرير المتعدد، وهذه لا تحيل فحسب إلى التكوين الجديد للفيلم: إنها تعين علاقة الجمهور غير المسبوقة بالخيالي الذي يقدم في التليفزيون، تشويش التسلسل الهرمي للشرعية الثقافية، هجين الشاشة الكبيرة والصغيرة.

---

(١) عند نشأتها، أدخلت "كراسات السينما" مسألة التليفزيون: فقد كان اسمها في عام ١٩٥١ مجلة السينما والسينما التليفزيونية.

مسلسل الهجوم المضاد

إذا لم تكن هالة السينما غير مهددة مطلقا، فينبغي أن نلاحظ رغم هذا، أنها تجد نفسها وقد خُلعت عن عرشها على نحو متزايد، في برامج التليفزيون وعبر أفلام التليفزيون. هذا الوضع جديد. فحتى الثمانينيات، كان الجمهور يترقب عروض الأفلام السينمائية، لندرتها على الشاشة الصغيرة. لقد تغير الأمر: لم يعد الفيلم السينمائي، حاليا- بالضرورة، ناقلا لأقصى حد من الجمهور، وكف عن اعتباره حلية البرامج المثالية. وهكذا نرى تراجع متوسط مشاهدي الأفلام، على القنوات العادية. وحتى بداية التسعينيات، كان أفضل ١٠ أفلام تتواجد بانتظام بين أفضل ٢٠ عرض تليفزيوني. هذا لم يعد الحال. من بين أفضل ١٥ عرضا لكل قناة خلال عام ٢٠٠١، لا نجد سوى فيلمين سينمائيين لقناة تي. أف.إي و ٤ لقناة فرانس٢ . في عام ٢٠٠٣، فقط ١٧ فيلما جاء ذكرهم بين أفضل ١٠٠ عرض للعام. وفي قائمة أفضل ٢٠ عرضا لعام ٢٠٠٥ لم يرد ذكر سوى ٣ أفلام.

ها قد جاءت اللحظة التي تحل فيها برامج أخرى مكان الفيلم السينمائي، لاسيما أفلام التليفزيون والمسلسلات. من بين ١٠٠ أفضل برنامج لعام ٢٠٠٤ نجد ٥١ فيلما. وفي عام ٢٠٠٥، نجد ٨ أفلام بين أفضل ٥٠ برنامج للعام و٣٠ فيلم تليفزيوني. في عام ٢٠٠٦ حققت إحدى حلقات *الفرار من السجن* أفضل مشاهدة لقناة إم٦ منذ عامين ورابع أفضل مشاهدة للقناة منذ إنشائها، عام ١٩٨٧. لم يعد الفيلم السينمائي، في مرحل الحداثة الفائقة، العرض المفضل لمشاهدي التليفزيون، الذين يلتفتون غالبا لأفلام التليفزيون. لهذا يميل عرض الأفلام في *ساعة الذروة* إلى التناقص: وهكذا قررت ت.أف١،في سبتمبر ٢٠٠٦، تعليق بث فيلم الأحد المقدس. مفاجأة في المشهد السمعي البصري الفرنسي؟ بالتأكيد: يبقى أن فرنسي من اثنين لم يعترض على هذا التغيير الذي تحقق لصالح المسلسل الأمريكي *المتخصصون*.

ظاهرتان ضخمتان هما السبب في هذا الانقلاب في الاتجاه. الأول هو ببساطة زيادة العرض في الأفلام بفضل تعدد القنوات والدي.في.دي، الفضائيات وكابل الاتصالات، التليفزيون الرقمي الأرضي والفيديو بالطلب. وفرة تبتذل توزيع الأفلام وتشتت الجمهور. وهو ما يضاف إليه، في المقام الثاني، إعادة البث التي لا تحصى لنفس الأفلام. ثلث الأفلام فقط، التي تبث كل عام على القنوات العادية، لم يسبق عرضها، بينما أكثر من ١٠ % من العناوين قد سبق عرضها على الأقل ٦ مـرات علـى إحـدى القنـوات[1]. حتى أكبر النجاحات "كلاسيكية" التي يعاد بثها، لا تلاقي نجاحا: فهي تُطمس لصالح ما لم يسبق عرضه، مثلما يمكن أن نتوقع في عصر الاستهلاك الفائق المتعطش للجديد دائما. ولا يثير الدهشة مطلقا، في ظل هذه الشروط،، أن نشهد تآكل مشاهدي الأفلام في التليفزيون. زوال محبة كان-مع ذلك- يمس الأفلام الفرنسية أكثر من الأمريكية: فمن بين أكثر ١٠ أفلام مشاهدة في التليفزيون، خلال عام ١٩٩٠، كانت ٧ أفلام فرنسية؛ ولم تتعد ٣ في الفترة بين عامي ١٩٩٦-٢٠٠١. وكاتجاه عام، يتراجع عرض الفيلم الفرنسي في التليفزيون، بينما يتقدم الفيلم الأمريكي في بعض القنوات[2].

لكن هذه العوامل رغم أهميتها لا تفسر كل شيء. فنلاحظ أنه في مجال الخيالي، تفرض المسلسلات نفسها باعتبارها النموذج السائد[3]. ويميل حجم أفلام التليفزيون إلى التناقص تدريجيا بينما يمثل المسلسل، منذ عام ١٩٩٨، ثلثي

---

(1) Claude Forest,"La fréquentation des films en salles et leurs audience à la télévision", in Laurent Creton (dir.), Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel، سبق ذكره، ص ١٨٢ و ٩٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٨٨-١٨٩.

(٣) أقل سعرا من مسلسلات التسعين دقيقة وتسمح بعدد أكبر من الفواصل الإعلانيـة، أصـبحت ٥٢ دقيقة أكثر الأحجام طلبا من القنوات التليفزيونية.

العرض الخيالي الفرنسي غير المسبوق للجزء الأول من السهرة.[1] تعود أحد أسباب انتصار المسلسل إلى إسناده إلى شخصيات متواترة. فنفس الممثلين الشعبيين متواجدين في المشهد في كل حلقة جديدة. يستحوذ الفضول على مشاهدي التليفزيون، فهم يريدون معرفة وثبات الملاحم والأجزاء التالية ويحبون استعادة "الأبطال" الذين اعتادوا عليهم، بملامحهم والبيئات المحددة المحيطة بهم. يحدث نوع من اللقاء المنتظم، يخلص له الجمهور. فكلما رأينا هؤلاء "الأبطال"، كلما أصبحوا "مألوفين" وكلما ارتبطنا بهم، وسعدنا لوجودهم، بالضبط مثلما نذهب إلى السينما لمشاهدة النجوم الذين نقدرهم. يخلق التليفزيون، من خلال المسلسلات، نجوم غناء جدد، ونجوم تليفزيون ارتبطوا عبر السنين والمسلسلات، بالأمس، بأسماء كولومبو، ديريك، جولي ليسكو ونافارو، في *المدرس*؛ واليوم بصديقات *أصدقاء* أو *ربات بيوت يائسات*. لقد أصبحت مسلسلات مثل *دالاس* إلى *طوارئ*، من *سلالة حاكمة* إلى *الجنس والمدينة*، مبجلة مثل الأفلام. فالقوة المحركة لنجاح المسلسلات هي -في الختام- نفس القوة الدافعة لنجاح السينما: عملية التمثيل والتحويل إلى نجم.

لا ينبغي أن ننخدع: نحن لا نشهد انهيار السينما، وإنما الامتداد خارج مجال منطق خلقها الأصلي - نظام- النجوم. "لقد بنينا صناعة السينما على نظام- النجوم"، حسبما صرح أدولف زوكور:[2] ولم تكف الشاشة الصغيرة عن الإنابة، بتسريع إطلاق مشاهير التليفزيون، ومضاعفة نظائر النجوم، حتى لو كانوا أقل أسطورية أو أقل وهجا للغاية من نجوم أزمنة مجد الشاشة الكبيرة. لا يعني عصر

---

(1) Benoît Danard, Rémy Le Champion, Les programmes audiovisuels، سبق ذكره، ص٦٦ -٦٧.

(2) Jean-Loup Bourget, "Naissance, évolution et décadence du star-system américain", in Gian Luca Farinelli et Jean-Loup Passek, Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 197-208.

السينما الفائقة مجرد جمالية جديدة فحسب؛ فهو يتزامن مع اللحظة التي يغزو فيها نظام النجومية الإعلامية مجالات نفوذ أخرى، ووسائل إعلام أخرى، وصورا أخرى: نحن في وقت تمدد مبدأ السينما، وتلوث الشاشة الصغيرة بروح السينما.

روح السينما وتليفزيون الواقع

لا ينافس الفيلم السينمائي الخيالي التليفزيوني وحده، فهناك تدفق، منذ ٢٠٠١،لبعض البرامج لاسيما الخاصة بتليفزيون الواقع. شهدت *قصة ميزانين* نجاحا استثنائيا وحققت حلقات مثل *مزرعة المشاهير*، *وستار أكاديمي* أو *كوه لانتا*، التي استطاعت الوصول إلى ذروة المشاهدة.

للوهلة الأولى، كل شيء في هذه البرامج يتعارض مع أفلام السينما. فالمشاركون شخصيات مجهولة، وليسوا ممثلين محترفين. ويتموضع تمثيل تليفزيون الواقع في محراب الأصالة والحميم والمباشر، بدلا من "المشهد الضخم" والخيال السينمائي. فلم يعد المقصود هو "إخراج الخيالي"، بل " الناس الحقيقية التي تعيش حكايات حقيقية". يحل اليومي محل سحر كبار النجوم، الكتابة الفورية تحل محل السيناريو، المنافسة بين المرشحين محل بناء الدور. ينتمي تليفزيون الواقع لمدرسة الحد الأدنى و"الواقعية"، السينما هي فن المشهد. من خلال مشاهد- الواقع وملحقاتها، يتحرر التليفزيون من روح السينما.

رغم هذا نلاحظ أن السينما، هنا أيضا، لم تقل كلمتها الأخيرة بعد. لا شك أن المشاركين في هذه الألعاب الجديدة ليسوا ممثلين محترفين.(١) لكن اختيارهم لم

---

(١) هنا أيضا ميل لطمس الحدود: في خطيبي الرائع، كان هناك ممثل محترف غير مشهور بعد، يؤدي دور الخطيب، دون علم شريكته.

يتم صدفة. في حالة *قصة ميزانين*، قام ٧ أطباء نفسيون باختيار المرشحين من بين ٤٥٠٠٠ مرشحا: ليس ثمة وجود لتليفزيون الواقع دون سيناريو مسبق واختيار قاس. وإذا كان حقيقي أننا نخرج من النوع الخيالي، لكن أبطال تليفزيون الواقع يتم وضعهم في مواقف صيغت في سيناريو -ومن ثم- مصطنعة للغاية: فهم يظلون أسرى دور علوي ويتم تصويرهم ليلا ونهارا خلال ١٢ أسبوعا؛ ويعيشون في جزيرة بالوسائل المتاحة فقط (*كوه لانتا*)؛ اختيار مجموعة منتخبة من بين نساء "الحريم" الذين شكلهم فريق الإنتاج (*جريج المليونير*). لا يلعب المرشحون لبرامج "تليفزيون المشاهير" دورا مكتوبا مسبقا، لكنهم يلعبون أحد الأدوار رغم هذا، الدور الذي تمليه قواعد اللعبة، والمضمون الإعلامي، والمكان الذي تعينه لهم شخصيتهم، التي كانت سبب اختيارهم: ينبغي للمشاركين أن يتمتعوا بجينات إعلامية وبالجموح، فكل واحد منهم يتم اختياره "لتمثيل" نمط نفسي، اجتماعي أو ثقافي محدد مسبقا، مثلما في الأفلام. وهذا من أجل الفوز في حرب الاستماع.

يصبح كل فرد، في هذا الإطار ممثل نفسه، إذا جاز التعبير. لم يعد الخيالي يحل محل الواقع، فالواقع نفسه هو الذي يصبح خيالا عبر جهاز مشهدي هو" لا حقيقي ولا زائف"،[1] يدفع بالخيالي درجة دمج "واقع" الشخصيات فيه، الأمر الذي يخلق نوعا من عدم اليقين بالنسبة للواقع، يضاعفه واقع إعلامي فائق. لم يعد المقصود خيال الخيال، وإنما واقع يلعب على تجاوز تمثيله لنفسه، بكل ما يحمل هذا الأمر من غموض بالإضافة إلى العرض والخيالي[2]. فلا يكمن الأساسي أو الرهان في عرض الواقع للرؤية، بل في *أن نجعله يشبه أحد الأفلام*، فيلم بكل

(1) Daniel Boorstin, L'Image, Paris, UGE, 1971, p.313-315.

(٢) يذكر إريك ترونسي، في ملاحظته حول تليفزيون الواقع من منظور علاقته بالفن المعاصر، أن " الفن وتليفزيون الواقع يشتركان في شيء جوهري، أحد فضاءات الحقيقة، التي هي ليست حقيقة الواقع ولا حقيقة الخيالي، وإنما فضاء وسط"، .Le Monde, 13 octobre 2005

ما يحمله من دراما وتشويق، ودموع و*نهاية سعيدة*. وهذا ليس دون اللجوء إلى المونتاج، الخطابات الثانوية، والعودة للوراء، اللقطات المقربة- نفس تقنيات السينما. تقريب الواقع من السينما والتليفزيون من صورة السينما الانفعالية، ليُصنع من التلفزيون نوع من السينما الفائقة: هذه هي عملية تليفزيون الواقع. وإذا كان تليفزيون الواقع يطيل تليفزيون اليومي الجديد، فإنه يواصل أيضا الطموح السينمائي بتقديم مشهد متفوق يحبس أنفاس الجمهور. فتليفزيون الواقع، طفل التليفزيون، هو أيضا أحد كبار ورثة روح السينما.

هذا لاسيما وأن هنا أيضا يتم إعادة *نظام- النجوم* إلى مركزه. ما الذي يهدف إليه المخرجون من هذه الألعاب إن لم يكن تحويل برنامجهم إلى نجم من خلال تحويل أبطالهم إلى نجوم؟ ما الذي يبحث عنه المشاركون إن لم يكن اكتساب شهرة إعلامية، وأن يصبحوا نجوم اللحظة، ليصلوا إلى "ربع ساعة شهرة" الشهيرة التي أعلن عنها وارهول؟ تقول *ستار أكاديمي* حقيقة ما يحدث من تمثيل: إنتاج نجوم، أو كيفية الانتقال من الهوية المجهولة إلى الشهرة الإعلامية. كانت السينما أفضل مكان يُصنع فيه النجوم: الآن هو التليفزيون الذي ينجح في ذلك بمقرطة العملية، وتكريس مشاهير من نوع جديد: النجوم *الناس*، النجوم الذين يشبهوننا، وليسوا شيئا آخر سوى ما هم عليه، النجوم الهواة والعابرون. وسرعان ما تردد الصحافة أخبارهم، فيظهرون على أغلفة المجلات، ويدور الحديث عنهم في الحوارات: يلعب نظام- النجوم ويكسب، مرة أخرى. تحت اللافتات التفخيمية الخاصة بالواقعي والأصيل، لا يقطع التليفزيون الصلة بروح السينما: فهو يعمل بنجاح على انتشارها الذي لا يُقاوم.

يبدو التليفزيون، على نحو متزايد، مثل منصة انطلاق وناقل أساسي لعملية صناعة النجوم وانتشار مجال كبار الشخصيات. أصبح التليفزيون آلة لدفع أو إبراز

عالم بأكمله من المحبوبين. من الرياضة إلى الأغنية، من الطهي إلى الفلسفة، من الإعلام إلى الأدب، من العمارة إلى عارضات الأزياء، من الموضة إلى البلاط الملكي، لم يعد أي مجال يفلت من عمل تصنيع النجوم. عبر التليفزيون يتم تعميم *نظام- النجوم*، الذي افتتحته هوليوود، ليعيد بلا كلل اختراع الكائنات الشهيرة الراسخة في الدماغ مثل كثير من السلع الاستهلاكية الجماهيرية الجديدة. من أين تنتعش الفتنة الساحرة لعالم السينما. "أليست السينما أيضا حلما؟"، مثلما كان فاليري يقول. ورغم صوره التي تحاكي الواقع، لم يقطع التليفزيون الصلة، مطلقا، مع الحُلمي والرائع للروح السينمائية(١) وهذا -على نحو خاص- لتواجد النجوم من كافة الأنواع وكل المستويات. ومن هنا العملية المزدوجة التي تتمثل في التحرر من الافتتان ثم العودة للافتتان الذي يسكن الشاشة الصغيرة(٢). هنا تدمر شاشة التليفزيون سحر السينما؛ هناك، تعيد تكوين الحلم والأساطير من خلال عرض دائم لوجوه "معروفة".

لكن الحلم يُعاد أيضا تنشيطه عبر برامج ألعاب جديدة. وقد كان فرنسوا جوست على حق عندما أكد على مشكلة استخدام بطاقة "تليفزيون الواقع" للبرامج التي ينبغي فيها للمشاركين تمثيل الصدق وإعادة العمل عدة مرات كي يكونوا على أفضل مستوى للدور: لذا فالحديث عن "تليفزيون لعب الأدوار"، في هذا الصدد، هو بالتأكيد الأكثر ملائمة.(٣) غير أنه ثمة برامج جديدة ناشئة من نوع جديد تفلت من هذه الصيغة. فتسعى صراحة، وهي تقدم "قصة واقعية تفاعلية"، إلى تحويل الواقع، الحياة، المحيط العائلي والأجساد. ويقوم جراحون بإعادة تشكيل وجوه المتنافسين (*جراحة تجميلية شاملة*)، وفي برامج أخرى، يقدم خبراء النصائح من أجل فقدان

---

(١) حول هذه النقطة، انظر Edgar Morin, Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Paris, Minuit, 1958.

(2) Jean-Louis Missika, Dominique Wolton, La Folle du Logis. La télévision dans les sociétés démocratiques, Paris, Gallimard, 1983, p. 166-168.

(3) François Jost, La télévision du quotidien, Bruxelles, De Boeck, 2003, p. 212-216.

الوزن (*الحمية الكبيرة*)، وللأكل على نحو أفضل (*بيسير إيسين*) وللتجميل (مركز إنقـاذ الجمـال، البجعة)؛ وتساعد برامج أخرى دراسة تربية الأطفال (*المربية السوبر*)، وتعد المرأة لتصبح ربة منزل نموذجية (اصنع لي حياة مثالية)، وتحسين الحياة الجنسية (*مفتش الجنس*)، وعلى تجديد منزل المرء، والتحرر من إدمانه. نحن نشهد صعود التليفزيون- المدرب، الخاص بتليفزيون محوّل ومرَمم. انتهى إذن المبهج في السينما؟ مطلقا. اقترنت السينما، لفترة طويلة، بتأثير بجماليون نظرا لقدرتها على تصنيع وتغيير مظهر النجوم الجمالي. فمنطق السينما في إعادة تصنيع الواقع، بالتحديد، هو ما يسعى التليفزيون لتنفيذه بنشره ليشمل أي فرد كان. في الولايات المتحدة، آخر متناسخ في هذه البرامج، *أريد وجها شهيرا*، يقترح على المتنافسين إعادة تشكيل وجههم على هيئة أحد النجوم. أول المتنافسين، توأم، صنعا لنفسهما سحنة براد بيت!

ومثلما علّمت هوليوود النجوم كيفية الكلام، والسير، وزينة الوجه، وارتداء الملابس، مثلما يحرص تليفزيون الحداثة الفائقة على إعادة تشكيل مظهر وحياة الأفراد العاديين. لم تعد آلة الاستوديوهات وحدها هي التي تصنع شخصيات وكائنات جميلة، بل التليفزيون نفسه، المنخرط حاليا في تيار "البجماليونية الصناعية"[1] الذي يخص *نظام- النجوم*. بالتأكيد ليس بهدف التأليه والتشخيص السوبر المثالي، وإنما من أجل نفس النجاح الإعلامي- هنا التقييم التليفزيوني. لكن التليفزيون، وعلى نحو مغاير لهوليوود، لا يخفي عملياته التدخليّة؛ بل على النقيض، يقوم بعرضها ويعلق عليها، مثل أدوات عديدة لأسر الجمهور. لقد تغير الزمن: فلم يعد الأمر يتعلق بسحر النجوم العظيمة، وإنما بالأحلام المتحولة لكل امرئ والرغبات الخاصة بحياة أفضل التي يبطنها الكل. على شاشة التليفزيون، دخلت بجماليون المرحلة مع الاستحواذ والفشل في الشعور بالسعادة في ديمقراطيات النزعة الاستهلاكية الفائقة.

---

(1) Edgar Morin, Les Stars, Seuil, ‹‹Points››, Paris, 1972, p.51.

في فترة السينما الصامتة، كان شعار بارامونت: "عرض بلا منافس". هذا العصر تم تخطيه، فتليفزيون الواقع ينافس السينما اليوم على صعيد المبالغة نفسها. *جراحة تجميلية شاملة*، دائما أكثر إطلالة، دائما المزيد من الخصوصية والتلصص، دائما المزيد من الإثارة، دائما المزيد من الفاعلية والأهداف الخاصة بالتحول: والأمر سيان بالنسبة للتليفزيون والسينما؛ ففي كل مكان، يعيد تحلل الحدود القديمة وتصاعد الحدود القصوى والتحديات الأعلى، توجيه مضمون الشاشات. ومع إباحية الجنس تُضاف إباحية الروح؛ مع تصعيد المؤثرات الخاصة يُضاف تصعيد البحث عن "تغيير حياة" الناس. وعلى نحو متواز مع السينما الفائقة، يتأكد التليفزيون الفائق، الذي يذهب دائما نحو الأبعد ونحو المخاطرة، في تجاوز للصور التليفزيونية.

تليفزيون العرض الرياضي

لكن شاشة التليفزيون غالبا ما تجد تكريسها الأكثر اكتمالا في الرياضة. لم تعد السينما هي التي تقدم أكبر عرض في العالم، فها هو التليفزيون الذي يثير حماسا وحمى جماعية لا نظير لهما، خلال نقل الأحداث الرياضية الكبرى. فقد مكنت أكثر من ٣٠٠ قناة، في ٢٢٠ دولة، ٣,٩ مليار شخصا من متابعة الألعاب الأوليمبية لعام ٢٠٠٤. وتابع ١,١ مليار شخصا نهائيات كأس العالم لكرة القدم لعام ٢٠٠٢[(١)]. حماس الجماهير الذي يترجم شغف فائق الحداثة بالرياضة

---

(١) يبين لنا أحد الأفلام، النهائي الكبير (جيراردو أوليفار، ٢٠٠٦) الأمر على نحو مسل ولكنه بناء، فيحكي كيف ينجح أحد مخيمات الصيادين في سهب منغوليا الثلجية، وإحدى قرى الهنود الأمازونية، وإحدى قوافل الطوارق في صحراء تنيري بوسائل مؤقتة في التقاط الحدث على مواقعهم الملفقة، ووضع حياتهم التقليدية وعادات أسلافهم جانبا، مؤقتا، خلال مشاهدة البرازيل وهي تهزم ألمانيا في النهائي في كوريا...

والتنافس، لا يمكننا فصله، في نفس الوقت، عن عملية شاملة تتعلق بالإعلام الفائق. فالتليفزيون، على هذا الصعيد، يقف في الخط الأول: الشاشات في كل مكان من أجل بطولة العالم لكرة القدم، وهي تغزو الأرصفة والبارات؛ والكل ملتصق بالشاشة الصغيرة التي تكبر، مع ذلك، لتصبح شاشة جماعية في صالات الرياضة، في الميادين، بل حتى في قاعات العرض السينمائي، حيث يتم نقل الحدث. يتشارك الجمهور ويهتز أمام شاشة التليفزيون مثلما كان من قبل في قاعات سينما الحي. حضور تليفزيوني متفاقم يفرض نفسه حتى في كل ملعب، حيث تُذاع وتُنقل المنافسات في الحلبة بينما هي تدور على الأرض الخضراء أو في المضمار. وعندما تضاعف الشاشة الكبيرة من حجمها، فإنها تعدّل من إدراك الحدث الجماعي، الذي يتحول بسبب هذه الواقعة إلى مشهد فائق.

بدلت التكنولوجيات الجديدة وثقافة الترفيه من المشهد الرياضي. وعلى نحو متزايد تتأكد جمالية إعادة البث، المؤسسة على منطق عملية المَشهدة وصناعة الدراما والنجم، من أجل إثارة الانفعال والتأثير في أكبر عدد من الجمهور. وهكذا خلق التليفزيون إخراجا مصورا محددا للرياضة، إعادة كتابة لمكان- زمان المنافسات على مستوى عال. فمشهدة الرياضة تستند- في آن- على المباشر وعلى إعادة البناء الإعلامي للزمن نفسه الخاص بالمنافسة: حذف لأزمنة البث الميتة، دمج للمتواليات المسجلة مسبقا، حوارات على الهواء، تركيز على الرياضيين النجوم، عودة إلى الصور الحاسمة، إبطاء متعدد ومغاير بفضل القطات المتعددة، تطعيم ونقش خلال سير المنافسة. لقد أصبح المقصود، من الآن فصاعدا، صناعة مشهد ونص

(تعليقات متعددة الأصوات، لوحة إحصاءات)، وتحويله إلى دراما (لقطات مقربة ومؤشرات السرعة)، وتشخيص الحدث. وفي هذا الإطار، يخضع ما هو

على الهواء للمونتاج. في السينما، يجيء المونتاج بعد التصوير؛ في التليفزيون يحدث في نفس لحظة التصوير وفي سياق المنافسة. فالحدث الرياضي مستمر، لكن نقله، هو، مستمر ومتقطع، بسيط ومجزأ؛ فهو يصل الزمن الحقيقي والزمن الماضي، زمن السرعة وزمن البطء. وهو ما يجعل الرياضة المصورة تليفزيونيا مبنية على غرار الإنتاج السوبر ويتم مشاهدتها مثل عرض عملاق.

بفضل مضاعفة أماكن الكاميرات، يرى المتفرج على التليفزيون الحدث الرياضي من كل الزوايا، عن قرب وعن بعد، من السماء أو من منظور للقطات جانبية، عن بُعد أو في لقطة مكبرة. هذا بالإضافة إلى العودة مرة أخرى للصور وكافة الإيقاعات البطيئة التي تنجح في منح قوة جمالية وحسية وفائقة الواقعية في آن للصورة الرياضية. لقد انتهى عهد البث الأحادي الشكل: فمن الآن فصاعدا ينبغي أن تكون التغطية متعددة الأشكال والأسلوب"إيقاعي". فليس المقصود، على غرار السينما المعاصرة، مجرد عرض الصور، بل هز المتفرج، ومخاطبة نظامه الحسي على نحو أكثر مباشرة. وهكذا، مع التليفزيون فائق الحداثة، ينسلخ الواقع الرياضي إلى عرض مفرط، إلى فيلم في مشهد ضخم معَولم.

التليفزيون، سحر المباشر، الرياضة، كل هذا يُفقد السينما تفردها وتفوقها المطلق، على نحو لا يمكن إنكاره. لكن هذا التراجع هو أيضا تتويج لها، مادام العرض الرياضي قد استعار منها تقنيات الكاميرا، جمالية الصدمة والانفعال خاصتها، وروح تصنيع النجوم[١] وكتابة السيناريو الكامل. وإذا كان التليفزيون قد

---

(١) زيدان، بكمان، رونالدو: يقدس العالم فائق الحداثةآلهة الملعب مثل نجومه الجدد.ويتم تكبيـر عملية تصنيع النجوم هذه في السينما، ففي الفيلم المخصص لزيدان (زيدان، صورة شخـصية من القرن الواحد وعشرين)، تصوب آلات التصوير،طوال المباراة،عليه وحده، وتتحول كرة القدم إلى نوع من الباليه والشوط إلى فيلم–أوبرا. فلم تعد الرياضة هنا هي الضرورية، وإنما جمالية الفيلم، ليس اللاعب، بل النجم، الذي يتصوره، على هذا النحو، جمهور دربته نظـرة السينما.

أحدث تحولا في صور السينما، فهي لم تكف عن أن تكون نموذج الحلم المُمَثل والإخراج المذهل. لا ينبغي أن ننسب كل شيء إلى مقدمات التليفزيون الجمالية؛ فوراء تجديداتها الخاصة، كانت السينما مصفوفة العرض الرياضي، فهي تزوده بأدوات وخيال عمليته الجمالية المعممة.

وأيا ما كان الأمر، ها نحن في زمن الرياضة كسوق وكسينما. وهذه العملية تزداد هيمنتها دائما، وتكاد تكون كلية الحضور. فكلما قل حضور المتفرج في قاعات العرض السينمائي، كلما تدخلت روح السينما في التليفزيون الإعلامي. فكل المعلومات تبنى من الآن فصاعدا من أجل ترفيه الجمهور وتعبئة عواطفه. الجرائد التليفزيونية، إخراج الأخبار، التحقيقات: فالإعلام التليفزيوني ينظم برامجه، على نحو متزايد، مثل إخراج فيلم يتركز حول الـ"إنساني" والحميم، الانفعال والحنو. إذا كان عشق الفيديو قد أسقط عرش عشق السينما، فقد كان ذلك لصالح البحث عن الانفعال- سينما في كافة الشاشات الأخرى. فالفرد فائق الحداثة هو الذي ينتظر ويبحث عن سينما حيث هي غير موجودة. ليست السينما في تراجع: الحقيقة هي أنها ابتلعت، إلى هذا الحد أو ذاك، كل الصور وأنها تعيد تشكيل الأذواق والممارسات دائما نحو مزيد من المؤثرات- صدمة والمشهد الضخم. لقد ولد هوس سينمائي يفتتح، عبر التليفزيون وفيما وراء ومن خلال الشاشات الأخرى، أسلوبا جديدا ونظرة جديدة أيضا: السينما الرؤية. لم يعد الحلم متوقعا فقط في الخيال الخاص بالسينما، بل في الواقع الخاص بالسمعي البصري، الذي يتم كتابة سيناريو له وإخراجه مثل الأفلام(١). بعد الحلم بعوالم أخرى، نريد الحلم والأحاسيس على كل شاشات العالم.

---

(١) إذا كان صحيحا أن مشاهدي التليفزيون يطالبون، حتى الآن وعلى نحو متزايد، بالـ"واقع"، وبالتعبير الشخصي وتدخل "الناس" يبقى أن أضخم التوقعات هي الخاصة بعملية تحويل الصور إلى مشهد كوسيلة للهرب والاسترخاء.

الفصل التاسع

شاشة إعلان

دعاية سينما

لم تعد شاشة السينما ترتبط على نحو متزايد بالتليفزيون فقط، فهي ترتبط أيضا بوسيلة إعلام جماهيري أخرى: الدعاية. ليس لهذا الرابط أي سمة فرعية، فالفن السابع هو أول فن يعتمد وجوده وتطوره على وسائل الاتصال الدعائية على نحو وثيق. لا ينبغي تصور الإعلان باعتباره قطعة خارجية، بل كإحدى شروط الصناعة السينمائية.

وزواج السينما والإعلان ليس جديدا. فالإعلان المتحرك، في واقع الأمر، ظهر مع اختراع السينما نفسها. فمنذعام ١٨٩٧ أخرج الأخوان لوميير أولى فقرات إعلانية لصابون صن لايت ومنشآت موييت وشاندون، وأخرج ميلييس عدة أفلام، لحساب مستردة بورنيبوس على نحو خاص، ومشروب بيكون فاتح الشهية، شيكولاتة بولان ومُنييه. وسرعان ما أدركت الدعاية كل الأرباح التي يمكنها أن تحصل عليها من صورة السينما المتحركة، في أشكالها المختلفة: فظهرت أول الأفلام الدعائية في شكل الرسوم المتحركة منذ بداية العشرينيات. ومنذ عام ١٩٣١، كان أكثر من ٥٠ % من صالات السينما الأمريكية يعرض برامج دعائية. والحاصل أن الإعلان لم يستغل تقنيات السينما فحسب، بل أيضا أكثر شخصياتها رمزية وأكثرها أسطورية: النجوم. فاعتبارا من الثلاثينيات، ركز صابون لوكس

إعلانه عليهم: "تسع نجوم من عشرة يستخدمون لوكس". وكثير من النجوم بدأ مهنته بالاشتراك في الإعلانات. واعتبارا من الخمسينيات، ازداد عدد النجوم الذين يظهرون في الملصقات التي تتفاخر بسحر العلامات التجارية: ب.ب من أجل ماكس فاكتور، فرنسواز أرنول من أجل أروند سيمكا، ليز تيلور من أجل ديور.

لكن إذا كانت الدعاية قد استغلت السينما وتقنياتها فالحق أن الأمر كان متبادلا. فقد عملت المجلات السينمائية، بلغطهاوصورها، كأدوات ترويج للنجوم وللأفلام. وعلى نطاق أوسع، ينبغي اعتبار *نظام - النجوم* هو نفسه تقنية إعلانية حقيقية في خدمة عملية تسويق الأفلام. وفي هذا الصدد، كل شيء يدعونا إلى اعتبار النجم السوبر أكثر الصور الإعلانية إبهارا، أكثر المنتجات التي تم صناعتها سحرا من أجل التسويق، مادام إغراؤه "يوجه" الجمهور ويُملي السلوكيات، أيا ما كان الفيلم أو المقال المقترحين لرغبات المستهلكين. وهو ما يلاحظه جاك سيجيلا بدقة: "النجم هو البضاعة المطلقة الوحيدة. الوحيدة القابلة للبيع المتعدد. فتمثيله، وصورته وصوته وحتى سمعته هي نقود مدفوعة فورا. وآلة النقود الضخمة هذه لا تنفد... النجم هو أكبر حالات التسويق في التاريخ."(١) النجم، وسيلة دعاية عالمية، هو هذه العلامة التي تبيع المنتج السينمائي وعلامات تجارية أخرى في آن. "لقد أصبح النجوم والعلامات التجارية نفس الشيء"، حسبما يقول ميكائيل جي. ولف(٢). بالتأكيد، لكن الظاهرة ليست جديدة. لاشك أن النجم علامة تسويقية لا يمكن فصلها عن عملية التفرد الفائق. فحتى قبل مبدعي جادة ماديسون، اخترعت هوليوود، عبر نجماتها، العلامة التجارية الوجدانية أو العاطفية، التواصل السحري والانفعالي: ما نسميه اليوم "علامة الحب التجارية" (كيفين روبرتس).

---

(1) Jacques Séguéla, Hollywood lave plus blanc, Paris, Flammarion, 1982.

(٢) ذكرته ناعومي كلين، No Logo, Arles, Actes Sud, 2001, p.77

كل شيء يشير رغم هذا، نظرا للانتشار الهائل لمنطق التسويق، إلى أن تراكب السينما والدعاية قد تخطى مرحلة جديدة: لقد أثارت آلة التسويق الحماس فاكتسبت أبعادا وأهمية لم يسبق لهما مثيل في اقتصاد السينما. وهو ما يؤكده تصاعد ميزانيات الترويج. وقد أدى تضاعف عدد الأفلام المقترحة كل أسبوع، بالإضافة إلى تقليل مدة استغلالها في الصالات- متوسط ثلاث أسابيع- إلى المخاطرة بالاستثمارات الخاصة بالدعاية. لقد بلغت ٢ ,١٨٧% في فرنسا بين عامي ٢٠٠٠ -٢٠٠٥[(١)]. ولا يبدو أن هذه الديناميكية الزائدة لا تعرف حدودا لها، فمتوسط استثماراتها، في فرنسا المتروبوليتانية، أقل الضعف من استثمارات أحد الأفلام الأمريكية. ونشير أيضا إلى أن متوسط الاستثمار الدعائي في فيلم من أفلام الرسوم المتحركة قد بلغ ١,١ مليون يورو عام ٢٠٠٥، أي ضعف متوسط ميزانية الأفلام الأخرى.

تساهم السينما، في هذا الصدد أيضا، في الاقتصاد بعد الصناعي الجديد، الذي تكون فيه نفقات ترويج المنتجات مرتفعة، أحيانا، بنفس قدر نفقات صناعتها، مثلما هو الحال مع "تايك". لقد استبقت السينما هذه الديناميكية: لقد كانت، في وقت سابق عن فروع أخرى، صناعة ملتزمة في مجال المخاطرة بالاستثمارات الترويجية والخاصة بالاتصالات التي، لأنها لا تعتبر صناعة "قديمة"، تمثل السينما فيها -على هذا النحو- مركزا متقدما، وأحد النماذج الكبرى للاقتصاد الجديد الذي لم يعد يهيمن عليه الإنتاج وإنما التسويق، *العلامة التجارية*، والاتصالات. فأي من قطاعات النشاط الاقتصادي الآخر، يمثل نسبة بهذه الضآلة من إجمالي الناتج المحلي (0,3 % في الولايات المتحدة)، يمكنه التفاخر بضمان رواجه على نحو مؤثر وبتقديم صورة لعلامة تجارية، بهذه القوة، عبر العالم كله؟ في زمن سطوع

(1) CNC, "La promotion des films", mars 2006.لقد بلغت ميزانيات الدعاية 223,5 مليون يـــورو عام2004.

الصورة، يصبح وكيل الإعلانات العالمي الأول، البطل المطلق للترويج الذاتي وللتسويق، هو السينما.

تتركز هذه النفقات -على نحو أساسي- في الدعاية التي مثلت عام ٢٠٠٢ قرابة ٦٠ % من المصروفات. بينما بلغ إجمالي النفقات الخاصة بالصحافة والإذاعة ١٥ %. لكن التغيرات ظهرت في توزيع المصروفات وفي طريقة تعزيز السينما. فيجذب برومو الأفلام القادمة في الصالات- التي كانت مجانية من قبل- ٨ % من المصروفات. ويصبح المحمول والإنترنت من الناقلات المهمة على نحو متزايد: فقد خُصص لهما ١٠ % من الميزانيات. رقم متوسط يمكن تخطيه بسهولة، بل مضاعفته، مثلما هو الحال مع فيلم بورا. كما تتطور -في نفس الوقت- المجلات المجانية في قاعات العرض السينمائي، المنشورات الدعائية في الحرم الجامعي، *التسويق في الشارع*، وعملية توزيع *النشرات الإعلانية* والأشياء الترويجية في الأماكن التي يرتادها الشباب. والصور القديمة المثبتة بدبوس في ردهة الصالات القديمة، التي كانت تجعل الشاب أنطوان دوانيل يحلم عند رؤيتها، إلى حد دفعه لسرقتها، في *الأربعمائة ضربة*، أصبحت غير عصرية بفضل تقنيات الدعاية الجديدة. فمن الآن فصاعدا، لم يعد الملصق يكتفي بصورة وعنوان الفيلم: فيضاف إليه جملة تجذب الانتباه، *صنارة*، تستخدم كشعار دعائي له. يعبئ الفيلم القوى والأساليب البلاغية، ويعلن عن نفسه عبر رسالة إعلانية، موجزة ومؤثرة. دعاية في الدعاية، لقد دخلت السينما زمن شعار العلامة التجارية، ومضاعفة الحملات الإعلانية. وأكثر الجمل الجاذبة نجاحا تصبح صيغا: فجملة "لتكن القوة معك" في نفس شهرة *حرب النجوم* و*فيلم لعين*! وأكثر شهرة بوضوح من ملابس السهرة، التي هي الصنارة[١].

(١) يلاحظ جان - فرنسوا كاميليري، الذي يقترح مختارات من هذه الجمل الصنارة، أن هذه التقنية في الإعلان تستخدم الآن، مرة من اثنتين، في الأفلام الفرنسية والأوروبية ومرتين من ثلاث في الأفلام الأمريكية (Putain de film! Paris, Balland, 2006, p.10)

وحُشدت كل هذه الوسائل، بالطبع، من أجل تحسين إطلاق الفيلم. فقد صاحب بدء عرض *آرثر والمينيموييز*، عام ٢٠٠٦، ٦٠٠ منتج مشتق وفيضان من الدعاية: ارتدت واجهات مكاتب بنك "باري با" الزجاجية ألوان الفيلم؛ واقترحت "أورانج" "عروض على المحمول"، ٢١ مقتطفا من الفيلم و٢ دقيقة لكل محمول. مليون وسيلة تسويق بدأت، في الواقع، أربعة أعوام قبل عرض الفيلم، بعرض الجزء الأول من مغامرات البطل للبيع في المكتبات. بفضل الإنترنت والبرومو المتاحين على بعض المواقع، يحدث أن يتم الآن "إطلاق" أفلام قبل عرضها في الصالات بوقت طويل. وللمحافظة على الرغبة في مشاهدة الفيلم المقبل، تنتج الاستيوهات أحيانا عدة أفلام برومو لنفس الفيلم. مثل الصناعات الأخرى، وتطبق السينما استراتيجية "المنافسة الميقاتية" فتعلن مقدما عن تسويق المنتجات الجديدة.

لم يعد النجوم وحدهم يستَخدمون لترويج السينما، بل في تصوير الأفلام الدعائية والمنتجات المشتقة وألعاب الفيديو، بل حتى المعلومات الرقمية الخاصة بالأفلام. وهكذا، تصبح تكاليف التصنيع الفلكية حججا تجارية على نفس مستوى نتائج شباك التذاكر أو سجلات عدد المتفرجين في أول يوم عرض، أول أجازة أسبوعية أو الأسبوع الأول. وبالنسبة لأفلام الميزانية الضخمة، يتم حشد كل وسائل الإعلام كي تتناول الفيلم، معا، وذلك للحصول على أكبر نجاح في أقصر وقت ممكن(١). فلم يعد المقصود إعلام الجمهور بإطلاق أحد الأفلام، بل إعلائه إلى مصاف *الحدث*، والمشهد الذي لا يمكن تجنبه، الذي يتحدث عنه الجميع و"ينبغي رؤيته". من الآن فصاعدا، تُصنع سينما قبل، وبعد، وحتى بجوار، السينما: إن

---

(١) في فرنسا يُبذل جهد خاص للغاية مع صحف المقاطعات من أجل ري البلاد كلها وليس الجمهور الباريسي وحده، وهو ما تعكسه أيضا العروض الأولى، السابقة للإطلاق، في حضور المخرج أو نجوم الفيلم، في المقاطعات، خلال الأسابيع السابقة للعرض.

تواصـــل السينما هو أولا سينما التواصل. ليس سينما في السينما، وإنما سينما ظرفية وشاملة.

سينما- علامة تجارية: إمبراطورية اللوجو

إذا كانت السينما تقوم بالدعاية لأفلامها على نحو متزايد، فالأفلام المتناظرة تستغل السينما، على نحو متنام، كناقل لوسيلة الاتصال. وبينما يصاحب حملات إطلاق الأفلام ميزانيات تسويق متزايدة، يحدث الأمر نفسه بالنسبة لنفقات "توظيف المنتجات" أو " توظيف العلامات التجارية" في الأفلام. فاستثمار المنتجات، الذي يضمن إدراج الإعلاني في قلب عالم العروض الترفيهية، ودمج أحـــد المنتجـــات أو إحدى العلامات التجارية في الفيلم، مسلسل تليفزيوني، أغنية، رواية، لعبة فيديو، في أوج توسعه: في الولايات المتحدة، انتقلت الاستثمارات في توظيف العلامات التجارية من ١٩٠ مليون دولار عام ١٩٧٤ إلى ٥١٢ مليون عام ١٩٨٤ وإلى ٣,٤ مليار عام ٢٠٠٤؛ وأكثر من ٩٠ % من هذه المصروفات مخصصة للتليفزيون والسينما[1]. فما كان حتى وقتئذ نادرا ينحو إلى الاعتيادية: ومن الآن فصاعدا، أصبحت أكثر المنتجات تنوعا، والعلامات التجارية الاستهلاكية الجماهيرية وعلامات الرفاهية التجارية، تظهر في عدد متزايد من الأفلام. لقد اشتهرت سلسلة جيمس بوند بهذه التقنية، لكن *تقرير الأقلية* ذهب بهذا الأسلوب إلى أبعد من ذلك، فتواجدت ١٧علامة تجارية في هذا الفيلم. ورغم أن هذه الممارسة في فرنسا ليست على مستوى تطورها في الولايات المتحدة، يوظف أكثر من ٧٠ % من الأفلام الطويلة المنتجات مستخدما خمس أو ست علامات تجارية في كل فيلم، وفقا لبعض الدراسات حول فرنسا المتروبوليتانية.

---

(1) Jean-Marc Leu, La publicité est dans le film, Paris, Éditions d'organisation, 2006, p. 45
عدد من المعلومات الواردة هناتم استعارتها من هذا المؤلف.

هذا بالإضـــافة إلـــى أن توظيف المنتجات لا يكف عن استثمار فضاءات جديدة. ليس الفيلم فحسب، بل أسماء المشاركين في البداية أيضا (موبيت وشاندون في *أجيال ستار تريك*؛ أدومار بيجيه في *ترمينيتور٣*) وبقية أسماء العاملين في الختام (نوكيا، في *محمول*) التي تصبح موضوعا للاستثمار. وهو ما يضاف إليه برومو الأفلام المتاحة على الإنترنت التي يمكنها هي أيضا أن تستخدم كواجهة ترويجية للعلامات التجارية. فهذه لا تغزو الشاشات فحسب، بل الملصقات الخاصة بإطلاق الأفلام أيضا(أديداس لفيلم *جول*، بي. إم. دبليو لفيلم *الناقل*). وثمة عقود تسمح أيضا لبعض المعلنين بالإشارة في إعلانه إلى الفيلم الذي وُضعت فيه علامته التجارية: "بولينجير: شمبانيا جيمس بوند." ومن هنا عمليات الترويج المتقاطعة، على سبيل المثال بين شريزلير و*حائط النار*، د. بيير و*الرجل العنكبوت٢* . نحن في نقيض الإعلان السامي: إنه وقت التسويق التفاخري وفي كل الاتجاهات، بدءا بالإعلان الأبدي الحضور وانتهاء بالمنتجات الثقافية. ففي العصر فائق الحداثة، تفرض السينما نفسها على نحو متزايد باعتبارها شاشة- واجهة عرض لإخراج العلامات التجارية.

مـــا يهـــدف إليـــه المعلنون في هذه الحالات ليس سرا خفيا إلى هذا الحد. فالمقصود أساسا هو زيادة شهرة العلامة التجارية، ورفع قيمة صورتها، وأحيانا إعادة الحيوية إلى العلامة التجارية[١]. على صعيد هذه الأهداف، تتمتع هذه التقنية الدعائية بوسائل النجاح. فالجمهور لا يبدي رد فعل شديد معاد للإعلان، وعداوته ضئيلة إزاء ظهور العلامات التجارية في الأفلام، طالما يبررها الحبكة أو مضمون

---

(١) إن فعالية هذه الممارسة الترويجية فورية أحيانا. ففي أعقاب أي. تي. تقدمت حلوى ريـــزيس بيسيس بنسبة ٦٠ %؛ وسجلت أوميجا قفزة في مبيعاتها بنسبة ٤٠ % على إثر عيون ذهبية؛ وزادت مبيعات بينو الأسود ٢٢ % في أمريكا خلال الأشهر التي تلت إطلاق طرق جانبية.

الحكاية: ٨٠ % من الأمريكيين يعلنون تقديرهم لهذا الشكل من الإعلان. وخلافا للفقرة الدعائية القصيرة، التي تقاطع استمتاع المتفرج التليفزيوني، يدخل استثمار المنتج في سياق الفيلم، ويجعل الحكاية أكثر قابلية للتصديق، ويعطي الانطباع بحقيقة إضافية. وهو ما قاد سبيلبرج، على نحو خاص، إلى إدراج سلسلة من العلامات التجارية في *تقرير الأقلية*.

تشجب الاتجاهات المعادية للدعاية والإعلان بعنف استثمار العلامات التجارية، باعتباره انعكاس لنزعة اللوجو التوسعية، الشكل الكلي- القوة للعلامة التجارية، التي تغزو كل الفضاءات وكل الدعامات، بل تحتل الثقافة والفضاء العقلي. تنزع السينما إلى أن تصبح وكالة دعاية للعلامات التجارية، بعد أن تحولت إلى "امتداد للعلامة التجارية" و"وسيلة إعلام تجارية". وفي سياق تختلط فيه الحدود، تكبر المخاطر الخاصة برؤية الوجود الجسدي وقد تشربه الخيال التجاري تماما، والإبداع الخاضع كلية للضرورات التجارية للعلامات التجارية[١].

هـل هو تهديد حقيقي أم أننـا نبث الخـوف؟ هل سيؤدي هذا التواطؤ بين السينما و*العلامة التجارية* إلى شيء؟ تبدو المخاطر المشار إليها، على الأقل بالنسبة لمستقبل متوقع، مبالغ فيها للغاية. إذ كي يكون التوظيف فعالا، ينبغي أن يكون "مؤسَسا"، محتملا ومقبولا من الجمهور، الأمر الذي يقتضي ألا يبدو الفيلم مثل دعاية صارخة- وإلا ستلغى الميزة المحددة للطريقة. الانحرافات والتجاوزات متوقعة، لكنها ستتعرض لفُرْصَة تـوقيف لا مفـر منها. ولأن وجود العلامات في الأفلام لن يتخطى عتبة معينة، فهي لن تقضي عليها، مثلما لم تدمِر الصحافة الحرة.

---

(١) تجد هذه الإشكالية التعبير الكامل عنها لدى ناعومي كلين، No Logo، سبق ذكره.

ورغم هذا، لا شيء يحظر الاعتقاد بأن *ترفيه العلامات التجارية* قد يحبذ تحقق أسرة جديدة من السينما الدعائية، وتتمتع بالجودة فضلا عن ذلك. في عام ٢٠٠١، أمرت بي إم دبليو بإخراج ٨ أفلام قصيرة للغاية، من ثمانية دقائق لكل واحد منها، ومهداة للعلامة التجارية ونفذها مخرجون هوليوودون كبار: توني سكوت، آنج لي، جون فرانكينهيمر، ونج كار- وي، جون وو، أليخاندرو جونزاليس إيناريتو، جي ريتشي، وجوي كارنهان. ورغم تركيز هذه الأفلام، كل مرة، على أحد نماذج العلامة التجارية، فلم يكن المقصود إطلاقا تقديم كليب دعائي، بل سيناريو أصلي يحكي قصة. وقد لاقت هذه الأفلام القصيرة تقديرا ونجاحا كبيرا بعد نشرها على أحد مواقع الإنترنت. لقد سجلت ٥٠ مليون تحميل تليفزيوني، قبل أن تصدر المجموعة الكاملة في دي في دي لهواة الاقتناء. ومن ناحيتها، قامت أمريكان إكسبريس بإخراج سوبرمان: خلال أول ١٠ أيام، تصفح الموقع الصغير مليون زائر. وعلى إثر ذلك، سجلت طلبات بطاقات الائتمان زيادة قدرها ٢٥%. وانخرط فورد، شيفروليه، يونيليفر، بيريللي، ستاربكس، ببسي كو، تراجان وريبوك في نفس الطريق بإنتاج "وبيسود" (أفلام قصيرة للعرض على الإنترنت) بإمكانيات لا تقارن مع الكليب الدعائي. يمكننا أن نتصور تطور هذا النمط من الأفلام في المستقبل، تحت رعاية العلامات التجارية الكبرى، كوسيلة تنوع إعلاني وكبديل للأحجام الحالية.

اخترعت الدعاية الحديثة الملصق، ثم الفقرة الإعلانية والآن الأفلام القصيرة الإبداعية، التي توزع على الشبكة. ليس ثمة ما يدعو إلى الاعتقاد بأن نزعة *العلامة التجارية* التضخمية تدق ناقوس موت الجودة، الوقاحة وحرية الإبداع. هل من الضروري التذكير بأنه في سياق تاريخي مغاير للغاية، لم تؤد طلبات أمراء الكواتروشينتو، المفصلة من أجل شهرتهم، إلى منع الرسامين إطلاقا من تنفيذ روائع فنية؛ وأن موليير، الذي جعل من طلب لويس الرابع عشر موضوعا

لمسرحيته الكوميدية، قد ضفّر بأناقة *ارتجالا من فرساي*. فوجود عقد وصاحب طلب فني "مهتم" لا يعادل اختفاء الإبداع الفنى. فالصيغة الحرفية هي هنا الخاصة، بالأحرى، بالكتابة المقيدة، التي كانت دائما حافزا أكثر من كونها قبرا للإبداع. فالتسويق التوسعي لن يخنق السينما، إذ ثمة استمرار بالأحرى، عبر طرق أخرى، لتعددها من أجل الإفلات من معايير الدعاية التليفزيونية والمضامين التجارية، في عصر تقضي فيه فئة من المستهلكين وقتا أطول على شاشة الإنترنت من ذلك الذي تقضيه أمام التليفزيون.

حب الدعاية

لا شيء أكثر اعتيادية من معارضة السينما والدعاية. فالأولى هي الفن السابع، والثانية هي وسيلة اتصال تسويقية لخدمة الشهرة ولتسويق العلامات التجارية. مدتهما الزمنية ونمطي إنتاجهما مختلفان للغاية: ٣٠ ثانية لفقرة إعلانية مقابل ساعة ونصف إلى ٣ ساعات لفيلم طويل. وعموما، يستغرق إخراج الفقرة الإعلانية من يوم إلى ثلاثة: ويتطلب الفيلم من ٨ إلى ١٠ أسابيع، بل أكثر. ومقابل الإيقاع السريع للغاية للقطات الإعلانية، هناك إيقاع أكثر تنوعا للغاية في الأفلام. هذا بالإضافة إلى حقيقة أن اسم مخرجي الأفلام الدعائية نادرا ما يكون معروفا. وأخيرا، تثير السينما إعجاب وشغف الجمهور بينما تثير الدعاية سخط مشاهدي التليفزيون وتدفعهم إلى تغيير القناة. تتجابه هاتان الشاشتان، لتبدو شاشة الإعلان، بتقطيعها، كعدوان على الأفلام والجمهور.

لكن لا ينبغي لهذه الاختلافات العميقة أن تخبئ التحولات التي أدت إلى علاقة اجتماعية جديدة للدعاية، وعلى نحو أكثر تحديدا، إلى ديناميكية الشرعية الثقافية للدعاية. فالحركة تتقدم منذ الفترة بين عامي ١٩٧٠-١٩٨٠. ففي عام

١٩٧٨ فتح متحف الدعاية والإعلان أبوابه في فرنسا. ولاقت "ليلة آكلو الإعلانات" نجاحا كبيرا في دول عديدة. وهناك برامج تليفزيونية مخصصة للإعلانات. وتنظم المتاحف معارض استعادية للأفلام الدعائية. وثمة مكان مخصص لجان- بول جود في المتحف لعرض أعماله.

ليس هناك ديناميكية تعظيم ثقافي للدعاية فحسب، بل نرى أيضا، على نحو متزايد، توقيع مخرجين سينمائيين مرموقين على الأفلام الدعائية: بالأمس روبرت ألتمان، جون شليسينجر، رومان بولانسكي، كلودد شابرول وجان لوك جودار نفسه (الذي يوقع في عام ١٩٩٢ على فقرة إعلانية من ٣٠ ثانية من أجل نايكي)؛ واليوم باتريس لاكونت، لوك بيسون، ديفيد لينش، باز لورمان، جون وو، توني سكوت، أليخاندرو جونزاليس إيناريتو وجي ريتشي. بلا شك قام بعض المخرجين، في الماضي، بتنفيذ بعض الإعلانات (تاتي، لوتنير وموليناور)، لكن الظاهرة تنتشر، من الآن فصاعدا، على نطاق آخر إلى حد التعميم. فما كان الاستثناء أصبح تقريبا القاعدة، وما كان يتم تجاهله أصبح مصدرا للفخر والتقدير واهتمام جمالي وفني خالصين. لم يعد هناك أي مخرج سينمائي، لم يعد هناك أي نجم يحمر خجلا من التصوير من أجل علامات السوق التجارية: لقد فاز الفيلم الدعائي بمكانته الراقية داخل عالم السينما نفسه؛ فقد تغير الزمن: أصبح المخرجون الذين يرفضون إخراج الفيلم الدعائي نادرين. وكف الجيل الجديد عن مشاركة تحفظات وخجل الجيل الأكبر؛ فالدعاية نتيجة طبيعية، وهي تفرض نفسها كبديهية.

في مجرتنا فائقة الحداثة، لا يُعير النجوم وجوههم من أجل منتجات التجميل على نحو عرضي: فهم يوقعون، بمساعدة محاميهم، عقودا تمتد لعدة أعوام، وتحدد عدد أيام التمثيل، وتفاصيل الأداء و، بطبيعة الحال، المبلغ- ٣,٦ مليون دولار لنيكول كيدمان من أجل خمسة أيام تصوير لفقرة شانيل الإعلانية. الظاهرة الأخرى

الجديدة هي إمكانية ظهور كبار النجوم في الفقرات الإعلانية لأكثر المنتجات تنوعا: العجائن (جيرا ردي بارديو)، البنوك (كاترين دينيف)، آلات صناعة القهوة(جورج كلوني)، صلصات(جان رينو). لا تؤدي الدعاية حاليا إلى تدهور صورة كبار النجوم، بل إلى الرفع من شأنهم. فإذا كان النجوم يربطون صورتهم حاليا بالعلامات التجارية، فهذه من ناحيتها تلجأ، على نحو متزايد، إلى النجوم لزيادة شهرتها وإضافة الجاذبية إلى منتجاتها. وقد تحدث إدجار موران، منذ عهد قريب، عن انهيار *نظام النجوم*: "*نظام النجوم* كنظام منظم- ذاتي ليس اقتصادي فحسب، بل أسطوري، لم يعد له وجود."(١) ما يحدث هو العكس، في عدة نواح. فبينما يحتل *نظام النجوم* مناطق نفوذ متزايدة، تشهد العلاقة بين النجوم والرفاهية، بين *نظام النجوم* والأعمال، بين الملهمات والدعاية مستوى غير مسبوق من التفاخر والانتشاء بالنصر(٢). إذ يبدو، من الآن فصاعدا، أن ماضي العلامات التجارية الفاخرة لم يعد يكفي: فصورتها تمر، جزئيا، عبر صورة نجوم السينما.

ثمة صعوبة في فصل موقف المخرجين الجدد الإيجابي إزاء الدعاية، عن الشروط الاقتصادية المجزية التي تقدمها لهم. غير أن هذا الدافع لا يفسر كل شيء. والواقع أن إخراج الأفلام الدعائية يُنظر إليه أيضا باعتباره وسيلة تجريب، أداة للبحث والتعلّم؛ ومثلما يقول جورج لوتنير، "بفضل الدعاية، اختبَرت خامة جديدة، وتعلمت بعض المؤثرات الخاصة... فالدعاية هي، بالنسبة لي، مجال

---

(1) Edgar Morin, Les Stars، سبق ذكره، ص ١٦٢.

(٢) الواقع أن منطق نظام النجوم انتشر كثيرا، ليصبح النموذج السائد في تشغيل عدد متزايد من الأنشطة والقطاعات الاقتصادية: محامين، معماريين، عارضات أزياء، مبدعي الموضة، متاحف، فنانين، كتاب، موسيقيين، رياضيين. حول هذه النقاط، انظر L'économie du star-system، سبق ذكره.

للتدريب وللتعلم ومكان استثنائي لانتعاش أفلامي الطويلة في آن"(١). نقطة أخرى أساسية أيضا: يعود هذا الموقف إلى العلاقة الجديدة بين شاشة التليفزيون وشاشة الإعلان. فعقب الاحتقار القديم، أتى الاهتمام بكل ما له علاقة بالصورة على الشاشة، التي اكتسبت نوعا من القيمة في ذاتها تجعلها تستحق اهتمامنا، والعمل عليها، ومنحها إبداعنا. فمن الآن فصاعدا، تبدو الدعاية المصوّرة كأحد أشكال التعبير التي يمكن خلالها ممارسة اللعب، السخرية والخيال الجامح؛ إنها أحد مظاهر حب الشاشة فائقة الحداثة، ترجمة قوية وحساسة لانتشار نموذج السينما: "الدعاية هي أكثر المجالات إبداعا وأكثرها جرأة. افتحوا الموقع. خلال ثلاث ثوان، تعـرفون أين أنتـم. فـي الفيلم، نشعر أنه ثمة شيء قبل أو بعد. فيلم تليفزيوني؟ الجحيم، بأضواء مقززة وصوت مُقرف. غباء. الدعاية؟ سيادة الإضمار والاصطدام. البحث في حالته الخالصة."(٢) فمن الآن فصاعدا، لم يعد المضمون هو المهم، بل البحث عن حلول لإشكالية تخص الشاشة باعتبارها كذلك.

ومن هنا نلحق بالصيغة الشهيرة: "الرسالة هي الوسيط". بداهة، تجد الصيغة مجالا تطبيقيا آخرا يخص ثقافة الشاشة الذي يمتد عبرها فكر السينما: تصنيع صورة على الشاشة، اللعب بالصور، تحدي كل الشاشات- ها هو ما يجذب المخرجين، أيا ما كان المضمون التجاري الذي تنقله وتهدف إليه الفقرات الإعلانية.

فإذا دفعت أحد الاتجاهات إلى توجه مخرجين متحققين نحو صناعة الإعلان، فهناك اتجاه آخر يرى المخرجين السينمائيين المقلين من الشباب يبدأون مهنتهم في عالم الدعاية؛ الأمر الذي كان له أثره على جمالية السينما. إنها حالة

---

(١) ذكره جاك جيو، L'écran publicitaire, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 94

(2) Etienne Chatiliez, "les dessous de la pub à la TV", Le Nouvel Observateur, 15 juillet 1983.

جان- جاك أنّو، جان- جاك بينيكس، بوب سوين أو إتيين شاتيليه. فتحت تأثير الدعاية، تخطت الصورة – السينما مرحلة إضافية على طريق البصري المنتصر، والتأثير، واقتضاب اللقطات والإيقاع، تقطيع المونتاج المفاجئ، ودمج اللقطات غير المتوقعة: كثيرا ما تتم التأكيد على دين جمالية *ديفا* الباردة للكليب الدعائي. لقد انطلق هذا الاتجاه خلال الثمانينيات: فيستورد رايدلي سكوت أو أدريان لين في أفلامهما الطويلة جمالية الكليب،وطرقه في الإضاءة بل حتى، بالنسبة للين، الإباحية الأنيقة المنتشرة في المجلات الفاخرة وفي الملصقات. وقد امتد هذا الاتجاه مع مؤلفين من قبيل ديفيد فينشر أو مايكل باي.

لكن سينما الدعاية تمارس حاليا تأثيرها فيما وراء دوائر المحترفين. فعلى الإنترنت، فتحت المواقع الطريق للإعلانات التي يخرجها الهواة. ففي موقع "كارنت تي في" يحصل المؤلفون على مكافأة إذا لفت إبداعهم الانتباه، وقد تصل إلى ٥٠ ألف دولار إذا وُزّعت أعمالهم على الشبكة. ومن الآن فصاعدا، يستخدم سوني، لوريال، كونفيرس، أمريكان إكسبريس وشيفروليه هذه الطريقة. فأول فيلم دعائي أخرجه أحد الهواة من أجل سوني بلاي ستيشين، نُشر على "كارنت تي في". إنه وقت البُعد التفاعلي والمُشاركة، وقت *قم بنفسك بالإعلان عن نفسك*، الذي يولد المستخدمون مضامينها وبصرياتها. لا ينبغي أن نقع في الخطأ فمقرطة ورقمنة التقنيات لا يفسران كل شيء. وتوضح هذه الظاهرة كذلك الانتشار الاجتماعي الرائع لرغبة السينما في استثمار كل شاشة، كل تعبير فيلمي، فيما وراء شكلها القديم الشرعي.

ويلجأ عدد متزايد من العلامات التجارية -على نحو أكثر عمومية- إلى ربط المستهلكين بآليات وسائل الاتصال الدعائية خاصتهم بطرق متنوعة. كانت عملية إطلاق بالونات في شوارع سان فرانسيسكو ستستخدم كسيناريو لفقرة سوني

الإعلانية: وعندما علم سكان الحي مسبقا بوقت التصوير، تسارعوا من أجل تصويره ونشره فورا على الإنترنت، قبل عرض الفقرة الإعلانية في التليفزيون. دعاية فيروسية، إثارة ونقل سريع، إبداع مشترك مع المستهلكين بالتأكيد، لكن أيضا هوس سينمائي لجمهور تزداد شراهته للتصوير ولمشاركة الآخرين فيما ينتجه من فيديو، وما يصنع من صور ليجعلنا نشاهدها على الشاشة. إنها روح السينما التي تنتشر، حتى لو كان من خلال فيديو هواة، فوري، وغير متقن.

دعاية فائقة

دخلت العلاقة بين الإبداع الإعلاني والإبداع السينمائي هي أيضا، منذ الثمانينيات، زمن الحداثة الثانية. حتى اليوم، كان هدف الدعاية هو إبراز المزايا الموضوعية والنفسية للمنتجات، لتصبح الشاشة كلها في خدمة ترسيخ آلي أو "توجيهي" للعلامة التجارية. لقد انتشرت *استراتيجية النجم*، العزيزة على سيجيلا، ضد أولوية الشيء (استراتيجية النسخة)، وعلى نحو أوسع، الدعاية المسماة إبداعية. فالمقصود، من الآن فصاعدا، بالنسبة لها، هو صياغة رسالة تتباهى بمزايا المنتج أكثر من التسلية، إقامة علاقة تواطؤ وإيجاد "فكرة" للبيع أو للعلامة التجارية، ومنح قيمة لنمط حياة أو نمط متخيّل وإعادة الشباب للصورة. التجديد، المفاجأة، التسلية، الحلم، التأثير، خلق أسطورة وتحويل العلامة التجارية إلى نجم: ما الذي يمكن قوله إن لم يكن أن الدعاية قد اتخذت من هوليوود نموذجا، مغايرا تماما عن الإعلان القديم السلوكي الطيب؟ هاهي الدعاية المعاد توجيهها، والمعاد تشكيلها جزئيا بروح السينما نفسها.

هذا يعني، بنيويا، إعادة تكوين الدعاية عبر ثلاثة أساليب منطقية كبرى تُعرّف السينما الفائقة. يظل الانقسام والحدود موجودين، لكن في طرفها المتقدم، من

الآن فصاعدا. فالدعاية تطيع المبادئ التي تحكم السينما الفائقة. يمكننا، على هذا النحو، تعريف الدعاية الفائقة من خلال ما يصدّره منطق السينما فائقة الحداثة على صعيد الرسالة التسويقية(١).

التجاوز الهادئ

أول منطق نجحت الدعاية في إدخاله هو منطق الصورة- تجاوز- تحديث جدير بالاهتمام، لاسيما مع ارتباط الإعلان، منذ فترة طويلة وعلى نحو وثيق للغاية، بفئة التجاوز. يرتبط هذا الشعار، جزئيا، بهذه الفئة التي تتباهى بقيمة المنتج عبر وعود متطرفة (جمال، مذاق، صحة، شباب، حيوية، متعة)، وخطابية المبالغة التفضيلية. والاتجاه المنظِّم هنا هو المبالغة، التي هي من القوة إلى حد ضرورة التعبير عن نفسها في زمن قصير للغاية وفي شكل موجز. "برسيل يغسل أكثر بياضا": مبالغة الإضافي، الذي تُظهر قيمته تلطيف الصياغة. الجديد هو انتقال هذا التجاوز الأول من المبالغة إلى التطرف: الغسيل يغسل أبيض من الأبيض(٢).

---

(١) أحد الأمثلة التوضيحية هو فيلم من توقيع رايدلي سكوت، الذي يُطلق الماكينتوش عام ١٩٨٤، وانتخبته الصحف الأمريكية أفضل فيلم دعائي للقرن. نرى في الفيلم رجالا قد اختزلوا إلى حالة الإنسان الآلي، مثلما في متروبوليس، يستمعون لشاشة عملاقة لخطاب دكتاتوري لواحد من قبيل الأخ الكبير. فجأة تظهر امرأة تلقي بقذيفة على الشاشة، فتجعلها تتحطم، بينما تسلم الصورة الإعلانية اسم العلامة التجارية وتجعل من الكمبيوتر الشخصي المُحرر الذي يمكن العبيد من أن يصبحوا رجالا. في حديثه عن هذا الفيلم، يقول جان-ماري درو إنه" كان يشبه فيلما طويلا... فيلما طويلا من ستين ثانية". وبينما يشهد العصر طمس الحدود بين الدعاية التجارية والتسلية، ينفتح العهد الإبداعي-النوعي والانفعالي للفيلم الدعائي (Jean-Marie Dru, La Publicité autrement, Paris, Gallimard, 2007, p. 31).

(٢) الحالة معروفة للغاية وتترجم منطق المزايدة المدركة منذ بداية عهد مجتمع الاستهلاك الجماهيري: الشعار الأول ("آه! هذا بياض برسيل") يعود تاريخه إلى عام ١٩٥٢؛ وبعد ذلك بعامين، في عام ١٩٥٣، تتدخل الدرجة الأعلى- "برسيل يغسل أكثر بياضا"؛ وبعد ذلك بست

فالحاجة للتجديد والتميز، حتمية إبهار العقول والتفخيمية التي، في الدول المصرح بها، يدفعها إدخال الدعايات المقارنة: "دائما أكثر، دائما أفضل". فودكا مطلقة...

يتخطى منطق التجاوز -إلى حد بعيد للغاية- المضمون وحده: فهو يعبر عن نفسه الآن في سرعة الإيقاع وفي بناء جملة الفقرات الإعلانية. كانت الأفلام الدعائية الأولى تصل إلى دقيقة أو دقيقتين:(١) في عام ١٩٧٥ أيضا، طلبت رينو إخراج فيلم من دقيقة و٥٦ ثانية. لكن منذ الثمانينيات، قصرت الفقرات الإعلانية مع تصاعد إيقاعها في آن(٢). وهي تعمل في سياق ما هو فائق القصر (من ٣٠ ثانية إلى ٨، بل حتى ثانية، منذ فترة قريبة) ومن فائق السرعة (لقطات متتالية كل واحدة تستغرق ثانية): "كل لحظة يحل محلها على الفور لحظة جديدة تماما. سيصبح زمن الفيلم الدعائي -على هذا النحو- هو زمن ولادة يتم المحافظة عليه على نحو دائم."(٣) فالاتجاه أصبح لتقصير الصورة في الزمن إلى حده الأقصى، ولفيضان الصور المتلاحقة، ولمزايدات جمالية الكليب. السرعة الفائقة للقطات، التي تكاد تصل إلى سرعة الفلاش، البحث الدائم عن الإيقاع، المونتاج المتسارع الذي يصطدم باللقطات: كل شيء يُستخدم لتوجيه الضربات بسرعة وبقوة.

والدعاية، الشرهة للمؤثرات- الصدمة، مُستَخدم مسعور لكافة التقنيات الجديدة، التي تقدمها لها الخدع والمؤثرات الخاصة المتقنة. فمنذ بداية الثمانينيات،

سنوات، في ١٩٥٩، يتولى سوبر برسيل الأمر وتؤدي المزايدة إلى أن يغسل "أيضا أكثر بياضا" من برسيل. وفي عام ١٩٧٩، يجعل كولوش من هذا التصاعد عادة "أومو الجديد، إنه يغسل أيضا أكثر بياضا من البياض"، جيل لوجران، " عندما يغسل كولوش أكثر بياضا، الهجوم المضاد للتعبئة والتغليف"، Com, in, février 2003

(١) كان الحجم السائد خلال الخمسينيات ٦٠ ثانية.

(٢) Jacques Guyot, L'Écran publicitaire، سبق ذكره، ص ١٢٩-١٣١ و ١٣٥- ١٣٦.

(3) Florence de Mèredieu, Le Film publicitaire, Paris, Veyrier, 1985, p.96

فتحت الصورة بمؤازرة الكمبيوتر إمكانية تلاعب بالصور كانت حتى الآن مستحيلة: السيتروين جي تي آي التي تقلع من حاملة الطائرات *كليمنصو*، إنه عالم حرب *النجوم* الذي يستثمر عالم الإعلانات. لقد تطورت التكنولوجيا، فخلال خمسة عشر عاما انتقلنا من اللعثمة إلى مؤثرات التكنولوجيا- العالية: فبواسطة تجميع رقمي، تحوّل سيتروين عناصر السيارة، في *الراقص*،إلى إنسان آلي معدني مدهش، الذي، عندما يتجسد كما في عالم خيالي، يعيش ويرقص وينزلق في قلب عالم أصبح افتراضيا(١). يتم التماس كل الوسائل: تشويه الصورة، زيغ تركيبي، إدراج صور رقمية وخلق شخصيات افتراضية. تؤدي التكنولوجيا الإضافية إلى الإسراف في الخدع، وتعشيق الصور، ومن ثم إلى انفجار الميزانيات التي تتبخر نظرا لارتفاع تكلفة الرقمي ومصاريف التصوير على الطريقة الهوليوودية. من المشهد إلى المشهد الفائق: تشبه الفقرة الإعلانية الفيلم، فهي تقص حكاية، وتطور جمالية الصدمة أو السحر البصري. لم يعد الرجل المخادع وإنما رجل السينما- مشهد، ميلييس، الذي ينتصر من الآن على شاشة الإعلانات(٢).

بل يُسجل المجال الجمالي حيوية التجاوز؛ التي تنعكس في الحذلقة فائقة الواقعية، عبر مظهر مُتقن إلى أقصى حد، لاسيما في الإعلانات التي تعظّم من

---

(١) هنا، يسبق الإعلان السينما. في عام ٢٠٠٧، يطور مايكل باي في محولون نفس الفكرة. "عدا بعض الفروق الطفيفة (ملايين الدولارات وساعتين وعشرين دقيقة إضافية) لا يضيف محولون أي شيء لهذه الدعاية"، Le Monde, 25 juillet 2007

(٢) كانت الدعاية-المشهد موضوعا لنقد متعدد نظرا لاعتباطية أفلامها، لميل إلى "قول أي شيء"، دون أي رابط متماسك مع المنتج. لكن، إذا كان هذا الانحراف موجود على نحو لا يمكن إنكاره، فلا يعني ذلك أنه لصيق بها أبدا، فالدعاية الفائقة، التي نجحت في تنفيذ روائع صغيرة راقية، جريئة وتتمتع بالخيال، لم تُسئ لخدمة المنتَج وهوية العلامة التجارية، بل كانت ناقل ترويجي له بلا نظير.

عالم الرفاهية والجمال والموضة. ويبذل التأنق كافة وسائل إغرائه المصطنع: فعلى شاشة الإعلان، تكون كارول بوكيه، نيكول كيدمان أو شارليز ثيرون نجمات أكثر من النجوم، أبدا أكثر جاذبية، أجمل أيضا مما على الشاشة الكبيرة. هنا، كل شيء رفاهية، إغراء وأنوثة مطلقة. "امرأة من ذهب" (ديور) وإتقان الإتقان. وإذا كانت النجمات يصبحن في السينما أكثر "إنسانية"، فهن يبدون جليلات ومحاطات بجو غير واقعي وحسي في الإعلانات. فما ينتصر هنا بسهولة هو الترنيمة المفرطة بالجمال الأنثوي، إخراج متجدد للمرأة الأوليمبية وللربات المسيطرات، اللاتي يتعذر الوصول إليهن لعهد *نظام النجوم* العظيم. فلم تعد النجمات المثاليات هن النماذج القديمة، بل أصبحن نماذج للمبدعين وللمديرين الفنيين لمنازل فخمة. وكلما قل تواجد المرأة المغرية على الشاشة الكبرى، كلما ألهم أسلوبها شاشة الإعلان. فالجمال الذي يثير الدهشة على نحو فائق، الذي اخترعه *نظام النجوم* لا يذبل، بل هو يجدد حيويته مثل طبعة جديدة على شرف السينما. دائما المزيد من التصنع واستعراض جمالي وانتشائي: تستعير شاشة الإعلان أسلوبها من هوليوود،فهي تُبهر وتنبهر بسحر صورة السينما الفاتنة، ومشهد الأنوثة المتجاوزة. مع الدعاية- مشهد يتحقق تحالف الجودة الفنية مع المزايدة، العرف مع الجمال- الصدمة، الإتقان مع تضخم الوسائل، الرقة مع جوْر مفرط إعلاميا. جمال متحول إلى نجاح ساحق لخدمة العلامة التجارية والنجمة السينمائية.

تمر عملية السمو هذه عبر عملية تجميل للأشكال وعبر شكلانية متحذلقة ومتقنة، لا تبعث على الدهشة إذا ما علمنا أن عددا من هذه الإعلانات هو صنيعة فنانين مدعين قادمين من التصوير الضوئي، الكليب والسينما. فحيوية الكادرات، والإحساس بالرسم، تأثيرات الإضاءة، اللعب بالألوان والبحث عن تعبير أسلوبي يفرض حقيقته خلال بضع لقطات وبضع ثوان: تكاد الفقرة الإعلانية أن تصبح عملا فنيا. فإذا تم مشاهدتها، على نحو خاص، على شاشة السينما الكبيرة التي

-وهي تبين الصورة بكل أبعادها- تُترجم تماما النوايا الخاصة بالشكل. فالإعلان يُعبر عن بُعده الجمالي في السينما أكثر مما على شاشة التليفزيون. لقد بين الطريق رجل الدعاية والسينمائي في آن، والمجدد في المجال، جان- جاك بينيكس. *والقمر في المزراب* -الذي هو بالتأكيد قمة أبحاثه البصرية(١)- ينتهي على نحو دال، بلقطة مبهرة: ملصق دعائي لزجاجة خمر من نوع سترومبولي، في إحالة إلى روسيلليني. زجاجة للبحر، في ضوء أزرق بارد، لقطة مذهلة، تلفت الأنظار في الليل وتستخدم شعارا فلسفيا وجديا: "جرب عالما آخر". إعلان، فيلم، إعلان في فيلم، الكل بنفس القدر من الدقة ونفس النجاح المنهجي.

لهذا لا تذهب دوامة التجاوز الإعلاني هذه إلى نهايتها؛ فهي لا تخضع لضرورة الإغراء من أجل البيع، وعليها بالتالي أن تحظر كل ما هو قابل لإثارة الرفض، الرعب والتقزز. وخلافا للسينما، لا يسمح بكل شيء في الدعاية المصورة: غياب أي أثر للقبح، للعنف والدم وللجنس الفج؛ نمكث في الإيحاء والشهوانية الناعمة. فما تقترحه السينما، في الأفلام وأيضا في الدعاية التي تصنعها- في الملصقات والبرومو-، تضطر الدعاية إلى حظره على نفسها. وتظل -على هذا النحو- نوعا من التدريب على الحل الوسط، على الجانب الآخر حقا من جرأة السينما. وعلى نقيض ما يُقدم أحيانا(٢)، ليست الدعاية هي النموذج الأصلي للتعبير السينمائي المعاصر؛ بل هي السينما التي تظل المحرك. هي وحدها التي تسمح لنفسها، وفي إعلاناتها هي - انظر ملصق *لاري فلنت* الذي يرتدي فيه

---

(١) معالجة شكلية دقيقة -على سبيل المثال- في بحثه عن أحمر مثالي، من أجل ترجمة التناسق بين أحمر السيارة فراري ولون فستان نستاسيا كينسكي الأحمرعلى الشاشة.

(٢) "أصبحت الدعاية هي قلب الثقافة الشعبية، بل نمطها النموذجي الحقيقي"، حسبما يكتب، على سبيل المثال، أرمان ماتيلار، L'Internationale publicitaire, Paris, La Découverte, 1989, p. 34

الرجل سروالا تحتيا مرسوم عليه راية مرصعة بالنجوم، وهو في وضعية المصلوب على العضو التناسلي لامرأة عارية - كافة أشكال الجرأة المتجاوزة. إن التعد النادر للإعلانات في المناطق المحظورة - وحالة بنيتون هي أكثر الأمثلة وضوحا- انتهى بالتراجع. تظل الدعاية في منطق الإغراء، الحلم والرغبة. وهي تمارس، داخل حدودها، الصورة- التجاوز التي تقدم لها السينما فائقة الحداثة النموذج.

قليل من متعددات

يحكم الدعاية قانون صارم: ضرورة البساطة والصوت الواحد. التعبير عن فكرة، فكرة واحدة. التبسيط، ودائما مزيد من التبسيط، والعمل على أن يتجمع كل شيء لتوصيل فكرة واحدة يتم التعبير عنها دون أي لبس. فما يُذاع على نحو جيد، يُعلن عنه بوضوح وببساطة. فكرة واحدة في كل فقرة إعلانية والتعبير عنها ببساطة: *الأقل هو الأكثر*(١). وحدة، بساطة، وضوح: فالتعقيد هو عدو الدعاية الأول.

ورغم هذا، دخلت الدعاية، بدورها وبطريقتها، عهد التعقيد. فالرسالة التسويقية، دون أن تفقد أي شيء من منطقها التبسيطي الذي لا مفر منه، تتعقد على نحو مفارق أو، على نحو أكثر دقة، "تصبح مثقفة"، تتنوع وتتغاير في طريقة "الكلام" عن المنتج والعلامة التجارية. فيما مضى، لم يكن للفقرات الإعلانية سوى اختصاص واحد، التباهي بالمنتج، إذ كان المقصود إظهار المزايا الموضوعية عبر سيناريوهات أساسية وبسيط للغاية. وهذا يميل إلى التغير: لم تعد العلاقة مع المنتج واضحة دائما، والبساطة الشديدة تتحطم، وتصبح النصوص مثل قطع اللغز، فهي

(1) Jean-Marie Dru, Le Saut créatif, Paris, JC Lattès, p. 167-180

تتلاعب بتداعيات الأفكار، والإحالات، وغمزات التواطؤ الساخرة، والانفعالات، والمفاجآت المتنوعة[١]. وهناك المزيد: بل ها هي تقترح معنى وقيما- *فكر على نحو مغاير* (آبل)، *المستحيل لاشيء* (أديداس)، *كن نفسك* (كالفين كلين). وكثيرا ما لا تحكي لنا القصة عن المنتج بتاتا فيتألق بغيابه. مساحات شاسعة على الطريقة الأمريكية، موسيقى *أفلام الطريق*، مناظر طبيعية، الطريق إلى ما لا نهاية، ولا شيء آخر: فقط النموذج الفني النهائي الذي، في لحظة ظهور *الصورة الإعلانية*، يُعلن أن المقصود الدعاية لسيارة فولكس فاجن جولف، دون رؤية هذه السيارة مرة واحدة. هنا يبيعون فكرا، مناخا ورغبة.

تستند الدعاية الفيلمية، كي ترافق وتترجم هذا التنوع في النمط السردي، على تعقيد الطرق التقنية. *شاشة منقسمة*، تقسم الشاشة وتحكي، في صور متوازية، قصتين في آن؛ تشويه الصور، استخدام الأسود والأبيض أو بقع اللون؛ التلاعب بالمرشحات والضوء؛ صور تجميعية تجعل المسافرين في قطار السرعة العظيمة يتطايرون، أو تشيد هرما إنسانيا لتكوين أقواس أحد الجسور لتوضيح رسالة الختام، "النجاحات الحقيقية هي التي نتقاسمها" (مجموعة فينشي). ذلك لأن السينما شكلت عين المشاهد، وجعلته يعتاد على منطق التعدد، ويتلقى هذا النمط كم الصور دون أي مشكلة. هنا أيضا، تبنت الدعاية روح السينما.

لن نندهش كثيرا إذا رأينا أشكالا دعائية أخرى للتنوع تخص الشخصيات، على سبيل المثال. نعلم كيف أدخلت علامة أومو الشهيرة الحيوانات في فقرات الغسيل الإعلانية. وحوش صغيرة نصف طيبة ونصف مثيرة للقلق تخرج من الأفلام الخيالية والرسوم المتحركة، لتجسد الآن القذارة التي يمكن لمنتج مزيل للرائحة من هذا القبيل، ولجيّل من هذا القبيل للمراحيض أو منتج من هذا القبيل

---

(١) كلود ديجوت، "حياة الأفلام الدعائية شاقة"، في Art & Pub, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 535

للتسليك يطرد بضغطة بسيطة على القارورة. في هذا العالم المشبّه تفقد صورة الإنسان طابعها المعياري، وتختلط الأدوار: فالرجل يغسل الأطباق، والصبي ذو العشر سنوات يُعلم والدته أن الإسراف في استخدام المضادات الحيوية بدعة علاجية، ولوالده أن للبن قيمة غذائية. وعلى غرار السينما، يعمل تنوع مراحل العمر على تنوع الصور التي انحصرت، لفترة طويلة، فيمن كان شابا وجميلا أو في ربات البيوت اللاتي يقل عمرهن عن الخمسين. لم يعد الأطفال يظهرون على الشاشة، مثلما في عهد كادوم، من أجل منتجاتهم فقط -بل أصبحوا- كي يتباهوا بماء إفيان، أطفالا سباحين وراقصين، بفضل الرقمي ومرجعيات محبي السينما ومصمم الرقصات المائية بابسي بيريكيلي الذي يطور إسيتر ويليامز، المحاطة بفتيات تحولن إلى حوريات الماء، في *الحورية الأولى* لمرفين ليروي. ولأن كل المراحل العمرية مدعوة من الآن فصاعدا، يحتفل الفيلم التالي بنفس المنتج باستخدام تصميم رقصة مائية أخرى، يشارك فيها هذه المرة عجائز يستعيدون شبابهم في ماء الشباب هذا: إنه *شرنقة*. مثل الطفولة تماما، لم تعد الإقامة محظورة على الشيخوخة: وكي تثبت فعالية لوريال، تقول جين فوندا الرائعة إن عمرها ٦٩ عاما؛ وأنها تستحقه.

مثلما تستحقه تماما الأنواع الأخرى المستبعدة منذ زمن بعيد من الدعاية، التي رفضت إنهاء المحرمات الجنسية.تدخل امرأة فجأة في المطبخ وتكتشف زوجها منحن على الحوض وهو يتحرك جيئة وذهابا فتعتقد -وقد روعت- أن رجلها أسير خطيئة الاستمناء (بينما هو يخض أحد المنتجات). ومن الآن فصاعدا، يشكل الأزواج المثليين والسحاقيات جزءا من المشهد. يتلاعب ليفيس بالمخالفة والتحول الجنسي، فيصور امرأة سوداء رائعة تتأنق بسرعة في التاكسي، ثم تُخرج آلة حلاقة كهربائية، يظهر صورة أخرى مغايرة تماما لعضوها التناسلي. وبالمثل،

وتحت دفع التعدد الثقافي والتسويق الخاص بالهوية، يظهر الآن السود[1]، وعرب شمال أفريقيا وكل الجماعات، في الحملات الدعائية لتمجيد الاختلاف. لذا يبدو منطق التعدد، الذي أصبح اللغة الخاصة بالسينما فائقة الحداثة، كأنه يستثمر فضاء-زمن الدعاية الفائقة؛ حتى لو كان بطريقة محدودة.

هذا ليس كل شيء. فنظم اتصالات العلامات التجارية نفسه هو الذي يتعدد. وكدليل، أولا، حقيقة تفضيل الشركات، على نحو متزايد، لما هو "خارج- الإعلام"، وتنوع أنماط اتصالات التسويق المباشر، معارض وصالونات، علاقات عامة، دعاية في أماكن البيع، ضغط، رعاية، تمويل، تسويق خاص بالحدث ومُعدِ. بعدئذ، يُعاد تدوير الدعاية نفسها عبر منطق التنوع والتجديد المتسارعين لمجتمع – موضة الاستهلاك الفائق. ففي الوقت تصبح فيه الأسواق مقسمة على نحو متزايد، والمستهلكين "متخمين" ومخنوقين بالتشبع المفرط بالرسائل، تميل الدعاية إلى تفتيت حملاتها، فتتجزأ إلى أعمال متعددة وأساليب متنوعة: فنحصي ٥٠٠ إعلان عن أبسلوت فودكا، يجمع ما بين الوحدة والاختلافات. منطق لا يستبعد الشاشة الدعائية: فحاليا، ينبغي تجديد الأفلام الدعائية كل ستة أو ثمانية أشهر. وقد أنجزت كوكاكولا ١٧ فيلما عام ١٩٩٧، مقابل فيلم واحد عام ١٩٨٦. ومنذ عام ١٩٩٥، أطلقت ليفيس ما بين ٢ و ٣ أفلام سنويا. وفي لحظة معينة، ذهب ميللر ليت إلى حد إطلاق فيلم جديد كل ٣ أيام[2]. أصبح التنوع والتعدد هما الضرورات الجديدة لوسائل اتصال العلامات التجارية الفائقة.

---

(١) أول ممثلة ملونة تحصل على أوسكار أفضل دور أول لعام ٢٠٠١، هال بيري، التي تقوم بالدعاية لصورة ريفيلون، تفسر ارتباطها بالعلامة التجارية بحقيقة أنها عندما بدأت، في بداية التسعينيات، لم يكن هناك أي أسود يقوم بالدعاية لمنتجات التجميل (حوار مع جان سيرو).

(2) Nicolas Riou, Pub Fiction. Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires, Paris, Éditions d'organisation, 1999.

المسافة، بشغف

لكن الدعاية من خلال الصورة– مسافة تنسجم على نحو خاص مع أسلوب السينما الفائقة. فهي –على هذا النحو– تقطع الصلة جذريا بطريقة عملها الأولى، الحديثة والآلية. فإذا كان للضحك مكان فيها على نحو خاص، فقد كان ضحك طفل طيب، بسيط وشبه صبياني، على غرار اللعب الساذج بالكلام، لازمة وأغاني الأطفال، تُبنى عليها رسائل الإعلانات الأولى حتى الخمسينيات:"جميل، طيب، ديبونيه"؛ "دوب، دوب، دوب، الكل يختار دوب"...كانت الإعلانات تكرارية ومقنعة، كي تغرس الاستهلاك الحديث لجمهور يكتشف الجدة بدهشة طفولية. هذه أزمنة بعيدة، فالدعاية تتوجه، من الآن فصاعدا، لجمهور ولد وتشكل في قلب النزعة الاستهلاكية. الأمر الذي يفسر التمهيد والنشر لهذا المنطق المميز للغاية لعصر الحداثة الفائقة: المسافة الساخرة، غمزة التواطؤ، والهزل الحاد.

إذ لم يعد المقصود الحفظ، بل الترفيه، ومفاجأة وإغراء مستهلك متخم، تجعله يتواطأ مع الرسائل المقترحة. فالمطلوب هو علاقة تغاض، تسمح للجمهور بالشعور بأنه لا ينخدع بما تقدمه له الدعاية، مثلما يظهر في أسلوب عرض الدعاية نفسها. تصبح النبرة هي الخاصة بالهزلي وبكل مسافات الدرجة الثانية منها. مجال شاسع لا تكف الدعاية الفائقة، مثل السينما الفائقة، عن زحزحة حدوده. وهذا يمر عبر الإحالة إلى ثقافة– صورة نخبوية يبدأ تكوينها بالسينما، ونجومها وأساطيرها، ويمتد إلى عالم الكارتون والموسيقى، المسلسلات التليفزيونية والرياضة، والناس والدعاية نفسها. ينهل نيكي من هذا الخيالي الجديد خلال المنافسة على مباراة افتراضية يقوم فيها طفل من الأحياء الفقيرة بقيادة فريق يتكون من نجوم الكرة العالميين. حلم مجنون في متناول الجميع– *فقط افعل ذلك*–، لكنه أيضا تذكير: فالفتى هو الذي يتجهم لتلقف أحد أعضاء الفريق المرموق للكرة، لأنه يعتبر حركته

بلا أية قوة. وبالمثل، يتوجه فيريرو إلى الأغنياء والأقوياء، لكنه يقدمهم بأسلوب فن الكيتش، إلى حد أن حفلات استقبال السفير، التي تقدم فيها الشيكولاتة، لا تثير الشهيـــة مثلمـــا تبعث على الابتسام. الكل يفهم ولا أحد ينخدع: نحن في الإعلان ولا شيء سوى الإعلان الذي –على أية حال– يثري بدوره هذه الثقافة المرجعية الجديدة، الذي هو أحد مكوناتها الأساسية.

وهـــو الأمـــر الـــذي يفسر مراوحة الإحالات بين السينما والدعاية. وغالبا ما تنهل الدعاية بوفرة من السينما، من أجل المحاكاة الساخرة للأنواع، للأفلام الكلاسيكية أو الناجحة. فقد ساهمت *كينج كونج*، *البوسطجي* و*الموت في الحقيبة*، على التوالي، في محل لاسماريتان، جبن سان– موريه وبيونير. تقَرصن شركة التأمين يو إيه بي مشهدا شهيرا من *كلب الشارع*. ويلمح جان–جاك أنّو إلى *طيور* هيتشكوك في إعلان هيرتز. وتُستخدم *لقاءات من النوع الثالث* و*الأزرق الكبير*، كمرجع لفقرات سكيب وكالبيرسون الإعلانية. وتحور بيبسي كولا أحد مشاهد *دائرة الشعراء الموتى*. وتحاكي بعد الثامنة *اللعبة الكبرى* على نحو ساخر. وتصبح تويكس لعبة لجيمس بوند. ويهزم من يرتدي سروال ليفيس منافسه وهو يومئ ببرود مثل *إنديانا جونز*. وعالم أورانجينا روج هو، صراحة، عالم أفلام الرعب. وترعى كارت نوار انتقال الأفلام إلى التليفزيون بفقرة إعلانية عنوانها "قهوة اسمها الرغبة". ويمكننا الاعتقاد بأن مخترع إعلان إعصار كرانش المدمر، الذي تكنس رياحه إحدى المنصات الرسمية، قد رأى إحدى المتتاليات النهائية من *صفر في السلوك*، حيث تجعل رياح التخريب علية القوم– المصطفون على المنصة– يتطايرون وينقلبون رأسا على عقب.

لكن السينما تستغل الدعاية أيضا كي تحاكيها على نحو ساخر: *سارق الصابون*، الذي يحل عنوانه محل الدراجة الأصلية، يقول بوضوح إنه يحيل على

نحو ساخر إلى فيلم دي سيكا الأسطوري، ويتناول سينمائي يُعرَض فيلمه في التليفزيون. وباستمرار، يقطع العرض فقرات إعلانية من إخراج موريتزيو نيشيتي، تشكل جزءا من الفيلم- وهي شاشات إعلان مزيفة، تحاكي الحقيقية على نحو ساخر[1]. ولا يتردد متخصصون في التحريف مثل آلان شابا- مبدع توني جلانديل الشهير، الذي أصبح أشهر من مرجعيته، تونيجينسيل-، في اللعب بالمفارقة التاريخية لتصبح الدعاية منذ العصور القديمة (المهمة، كليوباترا) بل ما قبل التاريخ (!!!).

هذا العالم هو الخاص بعالم المعارضة الأدبية، والاستشهاد، والإحالة المحرفة، الذي يصل إلى نقطته القصوى عندما تبدأ الدعاية في السخرية من نفسها بمحاكاة نفسها على نحو ساخر. يُطلق "ديم" حلوى الشيكولاتة بأن يحاكي على نحو ساخر فقرة فريرو الإعلانية *عزيزي*؛ وتسخر علامات أومو من إعلانات مساحيق الغسيل، وتستعيد إحدى وكالات الدعاية إعلان جان- بول جود الشهير عن سيتروين سي إكس٢، ومع جريس جونز (الآتية هي أيضا مباشرة فيلم جيمس بوند، *منظر للقتل*): لكن هذه المرة، تخرج السيارة الفرنسية النوع من فمه مترهلة وبطيئة للغاية، بينما -من الخلف- في دفعة مرتدة، تخرج سيارة أخرى إنجليزية النوع، رشيقة وسريعة... بهذا اللعب مع نفسها، تدخل الدعاية في الدعاية، وفقا لنسق التداخل الذي يرى فقرات "نوف" الإعلانية تضع في المشهد مسئولي دعاية يناقشون طريقة عمل الفقرة الإعلانية، التي هي بالتحديد الفقرة التي تُعرض على الشاشة[2].

---

(١) Jean Serroy, Entre deux siècles، سبق ذكره، ص٥٧٦.

(٢) نسجل، بالإضافة إلى ذلك، أنه يتم التأكيد بوضوح، في إحدى هذه الفقرات الإعلانية، على إحالة هذا الإعلان للسينما، فرب العمل يلوم مبدع الإعلانات لأنه يقترح عليه فقرة إعلانية "لا تنتمي كثيرا للسينما"، حيث لا يوجد ما يكفي من الأحداث، ومن العرض. فيجيبه مخرج

بعض السخرية الذاتية تذهب أحيانا إلى حد تناول العلامة التجارية نفسها. فرض ديزيل نفسه على سوق الجينز بفضل فقرة إعلانية شهيرة[١]: محاكاة ساخرة لفيلم يحكى *أنه ذات مرة في الغرب*، حيث يتعارك اثنان من رعاة البقر في الغبار. أحدهما جميل، شجاع، بطل، ويرتدي جينز ديزيل، في مواجهة آخر، قبيح، قذر، سيئ الهندام، فتى فاسد مثالي. وعلى نقيض كافة التوقعات، هو الذي يصرع البطل مصحوبا بهذا النقش الساخر على الضريح: "ديزيل من أجل حياة ناجحة" مثل خطاب التأبين. وهي طريقة توجه للمستهلك تستند لا على مدح المنتج، وإنما بإقامة علاقة تواطؤ ومشاركة لمرجعيات مشتركة- هنا أفلام رعاة البقر الإيطالية-، روح العلامة التجارية الساخرة والفكهة.

ليس هناك أي لغز في ازدهار هذه الدعاية - المسافة التي تشهد على هذه الدفعة من القيم المتعية والمرحة التي ترافق المجتمع الاستهلاكي النزعة. ليس هناك أيضا ما يثير الدهشة في المكانة التي تحتلها السينما ووسائل الإعلام في هذا الجهاز، إذ، مع التنويه، يُمنح المتفرج، الذي جعلته ثقافة الإعلام اجتماعيا، متعة التعرف على المعروف، واللعب مع ما هو غير أصيل. تأتي الدعاية الساخرة كاستجابة لتوقعات الترفيه، الجدة، أصالة المستهلك الفائق الانفعالي، الذي يقدر تأثير المفاجأة، "اللقية" *المرحة*، اللعب بالإحالة إلى ثقافته الإعلامية التي يتم التأكيد عليها وعلى شرعيتها من جديد، الذي يقدر أيضا التوجه إليه باعتباره فردا "راشدا"، قادرا على فهم تلميح من الدرجة الثانية. فالمحاكاة الساخرة، من خلال المتعة التي تقدمها، تأسر الاهتمام فتمنح نوعا من التأمين، إجازة في ثقافة وسائل الإعلام،

الإعلان، ليثبت له العكس، بأن يقذفه بشعاع ليزريحتوي على أفضل المؤثرات الخاصة لهوليوود، فيصغّر حجم محاوره فورا.

(١) Nicolas Riou, Pub fiction، سبق ذكره، ص ١-٢.

السائدة من الآن فصاعدا. لا تستند الصورة – مسافة في الدعاية على العلاقة مع السينما فحسب، بل مع ثقافة الإعلام على نحو عام: فهي تسمح بالاتصال بالآخرين، إذ يتحدث الناس عنها، ونعلق عليها ونذكر بعض الملاحظات، ونضحك عليها معا، ونحول المشروع الترفيهي أو الشعار إلى صورة أو جملة مرجعية، نتبادلها فيما بيننا. فغمزة التواطؤ الساخرة في السينما تعمل كمرجعية، وتجعلنا نشعر بالرضا لأننا جزء من عالم نعرفه ونملك فيه علامات استـــدلال مشتركـــة. لذا تصـــور الظاهـــرة مثابـــرة الإحالة السينمائية، هيبتها وقدرتها كنموذج يبدأ دائما من جديد.

الفصل العاشر

الشاشة- عالم

كوكبة اسمها شاشة

إن العصر فائق الحداثة معاصر لتضخم حقيقي للشاشة. أبدا لم يتمتع الإنسان بكل هذه الشاشات ليس لرؤية العالم فحسب، بل كي يحيا حياته الخاصة، وكل شيء يشير إلى أن الظاهرة، التي تسندها مآثر تكنولوجيات التقنية العالية، ستتسع وتتسارع أيضا.

ما الذي يفلت أو سيفلت من النمو الزائد للشاشة؟ نحن نشهد تكاثر الشاشات، عالم مدهش في حالة انتشار ويدفع دائما نحو ما أبعد من حدوده. الشاشات التي هي هنا سلفا، شاشات تتواصل، أحدث الشاشات، الشاشات المقبلة. كل شاشات العالم تضاعف من كانت الأصل، قماش السينما الأبيض. فقراءة الجريدة على شاشة محمولة وباللمس بالاتصال مباشرة بالإنترنت ليس يوتوبيا: يظهر الحبر الإلكتروني الآن على شاشة لينة، سمكها لا يتخطى كثيرا سمك الورقة. والمشروع الخاص برقمنة ملايين الكتب للإطلاع عليها على الشاشة ناجح، والكتاب الإلكتروني، سوني القارئ، أُطلق في اليابان في عام ٢٠٠٤، قبل أن يظهر في الولايات المتحدة عام ٢٠٠٦. والتليفزيون نفسه لم تعد الشاشة مشكلة بالنسبة له: شاشات الجيب للمحمول، شاشات *رجل السينما* المسطحة التي يكبر حجمها على نحو متزايد، شاشات عملاقة للإرسال العام. توسع مضاعف بدوره عبر المجال كله، الذي هو نفسه في توسع، لهذا السديم الذي هو الفيديو: من شريط الفيديو إلى الدي في دي

إلى الدي في دي إتش دي، من القنوات المدفوعة إلى الفيديو بالطلب. كل هذه المجالات الجديدة، سواء كانت متصلة أو غير متصلة بالتليفزيون، التي هي المؤتمر عبر دوائر تليفزيونية مغلقة، كاميرات المراقبة بالدوائر التليفزيونية المغلقة، الفيديو- كليب، ألعاب الفيديو، التي يساعد على تجاوز مساحتها الأدوات الأخرى لتسجيل الصورة، مثل كاميرا الفيديو، كاميرا الإنترنت، كاميرا الفيديو الرقمية وآلة التصوير الرقمية؛ التي تتصل على نحو متبادل مع هذا الخطر المتجدد والضخم والمجسي، الذي هو، عبر شاشة الكمبيوتر، شبكة "نسيج العنكبوت"(١) الشاسعة واللانهائية، طريق مفتوح لتحميل الصور، لعالم "الحياة الثانية" الافتراضي، لبرمجيات "المصدر المفتوح" التطورية. الكل يتم تصغيره على نحو متزايد، وفي الختام – لقد بدأت العملية- يجعل من المحمول، بل من ميناء الساعة كحد أقصى، شاشة استقبال لكل الممكنات: إنترنت، صورة، تليفزيون وسينما. والآن يتم الإعلان عن "سطح"، كمبيوتر بيل جيتس باللمس، وعن شاشات بصمام ثنائي (أوليد) ستحوّل أي زجاج إلى شاشة.

فإنسان اليوم وغدا، المربوط بشكل دائم، من خلال تليفونه المحمول وحاسوبه بجميع الشاشات، يتواجد في قلب شبكة امتدادها يسم أفعال حياته اليومية. شاشات أتمتة، لمعالجة كافة الوظائف المنزلية ومرتبطة بأجهزة الكمبيوتر على نحو متزايد: أشعة طبية، مسح ضوئي، موجات فوق صوتية، آلات تصوير منمنمة للاستخدام داخل الجسم تُظهر على الشاشة أكثر أجزاء الجسد الداخلي خفية؛ شاشات بلازما مزودة بمقاعد السيارة من أجل الأطفال؛ لوحات إعلانات رقمية؛ نظام تحديد المواقع العالمي يحدد على شاشة السيارة اتجاه السير؛ شاشات باللمس وحدود متنوعة تتيح سحب ودفع النقود، اختيار، حجز، استشارة؛ بل خوذة- شاشة

---

(١) في يونيو ٢٠٠٦، بلغ عدد متصفحي الإنترنت ٦٩٤ مليون شخص في العالم، بزيادة تتجــوز ٤٠% سنويا في الدول الغربية وفي آسيا.

ونظارات شاشة تمكن، على سبيل المثال في الملاهي، من النمو في عالم افتراضي. ومع -في الوقت نفسه- هذا التصغير الذي يضاعف الشاشات الفردية، ضخامة ومساحات شاسعة لشاشات عملاقة: فما ينتشر في المدرجات، في الاجتماعات السياسية في الحفلات الموسيقية، بل في الكنائس لتتمكن الجماهير الغفيرة من متابعة ما يحدث في الموقع، على المنصة، على المسرح وأمام الهيكل. عالم مزدوج يصبح الحدث فيه مشهدا، وفيه السينما نفسها، أسيرة هذا المنطق الخاص بالشاشة، تُشير إلى الطريق مع الشاشات الهائلة التي طورتها تقنيات إيماكس وأومنيماكس. هذا يعني أنه من الشاشة التي في حجم طابع البريد إلى الميجا – شاشة العملاقة، يتدفق سيل من الصور على نحو دائم، لتحول الإنسان الفائق الحداثة إلى إنسان شاشة وتؤسس *شاشة قراطية*، يخشى البعض من الآن من سلطاتها. شاشة- عالم لم تعد، بداهة، شاشة السينما، لكنها تبدو، من خلال عدة مظاهر مثلما سنرى، مثل سينما- عالم.

بلغ انفجار الشاشة من القوة إلى حد أننا شاهدنا خلال عشرة أعوام – عمر الإنترنت- ثورة كوبرنيكية حقيقية، تقلب طريقة الوجود في العالم نفسه. ومن هنا الفكرة التي تطورت اعتبارا من الستينيات، عندما كان التليفزيون يبسط إمبراطوريته، والتي تفيد بأن الشاشة ستصبح عائقا، حاجزا بين الإنسان ونفسه- شاشة للفصل، للوهم، للكذب، للدعاية: شاشة زائلة-، تثير الاعتراضات على نحو متزايد. هل لازال بإمكاننا الحديث عن مصادرة ذاتية عندما تُفرض الشاشة كواجهة معممة تفتح على العالم، تُسلّم على نحو مستمر، تمنح الفرصة للتعبير والحوار، للعب والعمل، للشراء والبيع، للتفاعل مع الصور والأصوات والنصوص؟[١] لقد حولت شبكة الشاشة أنماط حياتنا، وعلاقتنا بنظم المعلومات، بالمكان-الزمان، بالسفر

---

(١) يتم إنشاء مدونة كل ثانية في العالم، وفي فرنسا، هناك ٦ مليون مكانا شخصيا يزوره كل يوم ٨ مليون شخص من المتعاملين مع الإنترنت، أي أكثر من إجمالي قــراء العنــاوين الأولــى للصحف القومية والإقليمية.

والاستهلاك(١): لقد أصبحت أداة اتصال وإعلام، وسيط لا مفر منه تقريبا في علاقتنا بالعالم وبالآخرين. أصبح التواجد يعني، على نحو متزايد، أن يصبح المرء مرتبطا بالشاشة وموصولا بالشبكات.

من هنا الحاجة للتساؤل حول الذي- وهو لا يزال يشكل جزءا من الفضاء الحيوي للبشر في الوقت الراهن- لازال يثير السجال ويولد التساؤلات، ويزرع الشك إن لم يكن الخوف. فبعد أن كان التليفزيون وحده يثير الريبة، دخلت ألعاب الفيديو وتصفح الإنترنت، والاستخدام المتسع للمحمول، مجال إثارة الإشكاليات، والإحساس بخطورتها على الذهن؛ لقدرتها على خلق إدمان حقيقي لاسيما بين الشباب، المستهلكين الجامحين لهذه الأدوات. فمنذ عام ١٩٩٢ كان مايكل هانيكه من أوائل من بيّن، في *فيديو بيني* -الانحرافات الممكنة- من خلال انتقال مراهق- محاط بالشاشات ومتخم بالصور- من عالم الافتراضي إلى حقيقة الفعل بقتل فتاة من سنه. ويدفعنا تحول الحياة السياسية لموضوع إعلامي على نحو متزايد، بالإضافة إلى دور الإنترنت الجديد، من ناحية أخرى، إلى مساءلة قدرة الشاشات في الديمقراطيات الإلكترونية الجديدة. وفقا للمنظرين، ووفقا للثقة التي يمنحها كل امرئ لهم، ها هي قد تحولت إلى حكومة إلكترونية، ديمقراطية سيَبر، تليفزيون الحكومة، فيديو سياسي، دولة مشهد، دولة مغرية(٢)...

---

(١) في شهر مارس من عام ٢٠٠٧، زاد عدد المشترين عن طريق الإنترنت في فرنسا لأكثر من ٣٠ % خلال عام: فمن الآن فصاعدا، أكثر من ٦ من عشر من رواد الإنترنت هم سيبر مستهلكون.

(2) Régis Debray, L'État séducteur, Gallimard, 1993. حول هذه المسألة، يمكننا الاحتفاظ، من بين الأدبيات الوفيرة Roger-Gérard Schwarzenberg, L'État spectacle, Paris, Flammarion, 1977 ; François-Henri de Virieu, La Médiacratie, Paris, Flammarion, 1990 ; Régis Debray, Vie et mort de L'image, Une histoire du regard en Occident, Paris, Gallimard, 1992; Karl Popper, La Télévision: un danger pour la démocratie, Paris, Anatolia, 1994: Paul Virilio,Cybermonde, la politique du pire, Paris,Textuel, 1996; Cass Sunstein, Republic.Com, Princeton, Princeton University Press, 2001; Bernard Stiegler, La Télécratie contre la Démocratie, Paris, Flammarion, 2006. وحول الديمقراطية الإلكترونية، العدد الخاص من مجلة Hermès, n°26-27, 2000، وعلى نحو أعم، أعمال Dominique Wolton، لاسيما Internet et après? Une théorie critique des nouveaux medias, Paris, Flammarion, 2000 et Sauver la communication, Paris, Flammarion, 2005.

غذت الموجة الأولى من غزو الشاشات، على نحو مشترك مع ازدهار الاستهلاك الجماهيري، فكرة "مجتمع الفرجة" العزيز على ديبور. لكن ماذا عن لحظة الشاشة- الكلية؟ ما الذي يحدث عندما تتبع سلسلة كاملة من الشاشات، بالتحديد، من فئة اللا مشهد والتفاعلية، الإعلام المنتقى والشخصي؟ يقدم التصوير الطبي المعلومة حول حالة فردية، فردية إلى حد تصوير الجنين. ويبين نظام تحديد المواقع العالمي الطريق الذي ينبغي ملازمته للشخص الذي يحدد له نقطة الانطلاق ونقطة الوصول؛ ويلعب المساعد الشخصي دور المفكرة، السجل والبريد الشخصي؛ ومع جوجل، تنتقل المعلومة عبر فعل البحث في كومة من محتويات يتم تقديمها وفقا لشجرانية تمتد إلى ما لانهاية تقريبا وبالنقر لرسم طريق معلومة المرء الخاصة. فثمة ميل إلى الخروج من الإعلام الجماهيري، حيث يتم نشر نفس الرسالة، على نحو متزامن، إلى عدة ملايين من المشاهدين يتم اعتبارهم مشاهدين متجانسين. ومن الآن فصاعدا، يحشد الوصول إلى المضامين الإعلاميةعلى الشاشة مستخدم نشط يتصفح المواقع، يحتفظ بهذا ويلغي ذاك، يقتنص المعلومات، يُعلق على البيانات المؤسساتية، يقارن بين الأسعار، يصبح مصورا فوتوغرافيا ومراسلا هاويا. فالمشهد، الذي يؤسس "اتصالا من جانب واحد في المقام الأول" في خدمة السلعة، هو "الشمس التي لا تغرب أبدا عن إمبراطورية السلبية العصرية"، حسبما كتب ديبور[1]. مع تكاثر العرض الإعلامي وازدهار الاتصالات المحوسبة، يتغير الأمر: فعدد الأفراد الذين يتصلون بوسائل الإعلام، على نحو فائق الفردية في تزايد مستمر، وفقا لذوقهم، لأمزجتهم وزمنيتهم: "*وقت الذروة هو وقتي*". بالتأكيد منطق المشهد مستمر بل يتضخم، لكنه لم يعد يتسم إطلاقا بالدلالة التي منحها له

(1)Guy Debord,La Société du spectacle, Paris, Champ libre, 1971, p.13.

ديبور. فعصر وسائل الإعلام المؤسسة على الاتصالات الهرمية في اتجاه واحد، الذي غذى نظرية الفرجة، يُفسح الطريق -على نحو متزايد- للذات المتفاعلة، لاتصال متفرد، لمنتج ذاتي وخارج التبادل التجاري. فالشاشة الكلية تفرض نفسها كأداة متكيفة مع احتياجات المرء الخاصة: بعد نمط الاتصال: *واحد نحو الكل* يأتي *الكل نحو الكل*؛ بعد وسائل الإعلام الجماهيرية، يجيء *الإعلام- الذاتي*.

فالتفرد لا يعني الاحتجاز. والشبكة هي ما يسمح بالاتصال بشاشات أخرى والربط الفوري بكل الأفراد المتصلين بهذه الوسيلة الإعلامية. إنه وقت الاتصال المفتوح والمرن، وقت التبادل بين الأفراد عبر منتديات النقاش وغرف المحادثة، وخلق المعلومات في المدونات الشخصية؛ بل مشاركة المعارف أو المساهمة الجماعية للمعلومات، الذي يُمارس على سبيل المثال في ويكيبيديا. ينزلق النمط الرأسي لاتصالات الإعلام نحو نموذج أفقي غير مركزي، فيه يتم إنتاج وتوزيع كم كبير من المعلومات خارج سيطرة محترفي الشاشة والسوق والسياسة. لقد أدى التقدم التكنولوجي والطموح الفردي للتعبير إلى مجيء نموذج جديد من الاتصالات اللامركزية، يتمحور حول النُظم التفاعلية المتعددة واستخدام الشبكة. لم يعد الأمر يتعلق بسلب الشاشة- المشهد للذات، وإنما برغبة الكائنات في تملك الشاشات وأدوات الاتصال.

إزاء تدفق الشاشات،تتواجه نزعتان يضمهما رؤى متعارضة تماما عن عالم الإنترنت.

الأولى تُعبر عن نفسها في حماس المخلصين للفورية، للسرعة، للتبادل التفاعلي الذي أصبح ممكنا عبر الاتصال التكنولوجي الفائق. يتم تقديم فضاء السايبر، الذي يتيح للجميع الحصول على المعلومات إلى ما لانهاية، واتخاذ رد فعل لاحق والحديث، باعتباره أداة تساهم في تجديد وتعميق الفضاء الديمقراطي،

واستعادة سلطة المجتمع المدني، وجعل المواطنين أكثر انفتاحا، أكثر انتقادا وأكثر حرية. بالاستناد على تدخل المواطنين هذا الأكثر مباشرة، يُخلص كثيرون إلى مجيء "ديمقراطية تليفزيونية" تحقق المثال الروسوي (نسبة إلى روسو) عن الديمقراطية المباشرة المؤسسة على المشاركة الفورية للشعب في القرارات الشعبية[١]. ورغم توخيهم الحذر يؤكد عدد من المراقبين - ليس دون وجه حق- على الطريقة التي تتيحها الإنترنت في مجال الانتقادات الموجهة على نحو دائم للحكومات، إدانة ومراقبة أفعالها، دون وساطة الممثلين[٢]. شفافية، مشاركة لأكبر عدد، دخول متكافئ للجميع وللمعرفة كلها: تبدو الإنترنت في خدمة الحرية والمساواة والديمقراطية التي في طريقها نحو تحول عميق.

يتعارض هذا التناول مع الشكوك والقلق وأحيانا الهلع، الذي يمكن أن يثيره العالم الافتراضي. فيؤكد عدد من المراقبين -عن حق- أن الإعلام المتضخم ليس مرادفا للمعرفة، فهذه تتطلب ثقافة سابقة، تدريبا عقليا ومفاهيم منظمة، مما يسمح بالاختيار، وطرح الأسئلة بدقة، وتفسير المحتويات المتاحة إلى حد التخمة. فعندما يُحرم المرء من التدريب الاستهلالي ومن الأطر الفكرية، لن تؤدي العلاقة بالوفرة الإعلامية إلا إلى خلق الارتباك، والتنقل الخاطف السياحي، والثقافي. ألن تكون التهديدات ضد العقل النقدي حقيقية، عندما لن يحصل المستخدمون، بفضل تكنولوجيا المعلومات الجديدة (تكنولوجيا المونتاج)، إلا على المحتويات المشخصنة

---

(1) Benjamin R. Barder, Strong Democracy: Participatory Politics for a New Age, Berkeley, University of California Press, 1984.

(٢) يتحدث بيير روسانفالون على هذا النحو عن "سياسة- مضادة"، عن ديمقراطية المراقبة، التدخل والتعبير، التي تتأكد على خلفية تآكل ديمقراطية الانتخابات: La politique à l'âge de la défiance, Paris, Seuil, 2006. وبنفس الروح، يميل جاك جوبيار إلى أن "الديمقراطية المحكومة تنفتح على أشكال جديدة من الديمقراطية الحاكمة"، Le Débat, n°143, "Nous, le peuple. Crise de la représentation", janv.-fév. 2007, p.15

التي تستجيب لحاجاتهم المحددة؟ هل ينبغي حقا أن نبتهج لرؤية نمو "وسائل إعلام دون صحفيين" على نحو متصاعد و -على نحو أوسع- دون وسيط أو آليات إشراف وترشيح؟ أي فضاء عام للمناقشة والتداول يُهيأ عندما يؤدي الانحدار الحاد إلى تفضيل رواد الإنترنت تبادل المعلمات مع من يعتقدون أنهم يفكرون مثلهم بدلا من المشاركة في المناقشات المتعارضة؟[1] مظاهر كثيرة تُشير -بداهة- إلى أن التقدم في استخدام العقل الفردي لن يتم بشكل آلي عبر "معجزات" الشبكة. فأيا ما كانت حصته الرائعة، لن يكون الاتصال الإلكتروني -وحده- كافيا لتحرير الروح الإنسانية. فالشاشة فائقة الحداثة لن تسلم كل إمكانياتها إلا بمصاحبة الفعل الذي يتعذر تجاوزه لأساتذة وبُصلات المعنى الذي تمثله ثقافة الكتاب والإنسانيات الكلاسيكية. فالحضور التليفزيوني للشاشات يتطلب تحديد إحاطة وحضور حقيقي للأقارب والمدرسين. لا ينبغي تعزيز الشاشة الإعلامية والودية فحسب، بل *الشاشة المساعَدة* أيضا.

ومن ناحية أخرى، يؤكد كتاب آخرون أن تبجيل الإنترنت يمثل تهديدا للروابط الاجتماعية، إذ طالما ظل اتصال الأفراد منحصرا -على نحو دائم- في فضاء الإنترنت، سيكفون عن التواصل فيما بينهم. في مجتمع شبكات الكمبيوتر، يقضي الأفراد وقتهم أمام الشاشات بدلا من تبادل الحكايات وعيش التجارب معا. لقد انحصر الاتصال في رسائل رقمية بدلا من الحديث مباشرة مع الآخرين. ومع التبعية للجنس على الإنترنت، لم يعد الناس يمارسون الحب وأصبحوا يكرسون أنفسهم لنوع من الاستمناء الافتراضي عن الحياة الجنسية. باختصار، يتم إدانة صعود وجود مجرد، رقمي دون رابط إنساني ويعمل باللمس. وبينما يكف الجسد عن أن يكون مرساة الحياة الحقيقي، يصبح الأفق الذي يرتسم هو ذلك الخاص بدنيا

(1) Azi Lev-On et Bernard Manin, "Internet : la main invisible de la délibération", Esprit, mai 2006

شبحية، منزوعة الجسد والحواس. فتتجه دنيا الشاشة فائقة الحداثة، أو العالم المحسوس، نحو غربة متقدمة عن الواقع.

هل نذهب حقا نحو مجتمع غير اجتماعي على هذا النحو ويسوده التحرر من المتع؟ أسطورة أم واقع؟ فيلم رعب أم اتجاه ثقيل الوطأة لزمننا؟

هناك، في المقام الأول، حقائق كثيرة تتعارض وأطروحة "الاحتواء التفاعلي المعمم"، حسب تعبير بول فيريليو على سبيل المثال. فكلما انتصر الحضور التليفزيوني وعالم السيبر، كلما ظهرت أشكالا جديدة للمؤانسة. فبينما تتطور ألعاب الفيديو والاتصالات الافتراضية، يزداد ميل الأفراد، عدا المدمنين المتشددين، لاسيما الشباب الذين أصبحت الشاشة بالنسبة لهم كالمخدرات، إلى الخروج وزيارة الأصدقاء، ارتياد المطاعم والسينما معا، ويضاعفون من النزهات المسائية، ويشاركون في فريق الجوقة والمهرجانات والحفلات، بحثا عن "مناخ" وعلاقات اجتماعية. بل إن الشاشة الإلكترونية تصبح أحيانا ناقلة للمؤانسة، مثلما يشهد نجاح الكاراوكي، حيث تختلط متعة الغناء، وأن يسمعك الآخرون، والاجتماع والاستماع للآخرين. يستخدم الكثيرون غرف المحادثة من أجل معرفة العالم، واللقاء، وتوسيع دائرة علاقاتهم والعثور على شريك: فهم ينسقون -على هذا النحو- نمطين من الحياة الترابطية، على الإنترنت وخارج الشبكة. وإذا كانت مؤانسات الجوار القديمة تذوب، فذاك لصالح روابط مختارة ومؤقتة تتسق مع ثقافة أفراد يعتبرون أنفسهم أحرارا. فإذا كانت الشاشات "تفصلنا" عن الآخرين، فهي تفتح الطريق في آن، لتقارب إنساني أكبر، لتعاطف جماهيري إزاء الأكثر حرمانا يتجسد في قوى تضامن وكرم عالمي غير مسبوق رغم أنها اقتضائية (هبات قياسية على أثر التسونامي وزلازل أخرى). ليس من الصواب تشبيه الفردانية بالتشرنق، بالانطواء على الذات. فكلما زادت أدوات الاتصال الافتراضية، والتقنية العالية والشاشات

الإلكترونية، كلما أصبح الأفراد أكثر وعيا ببؤس الإنسانية، كلما بحثوا عن التلاقي، رؤيـــة العالـــم، الاتصال بالآخرين، والشعور بأن لهم فائدة عبر الأعمال التطوعية أو الخاصة بالجمعيات(١).

في المقام الثاني يضعف البحث عن الرفاهية، مثلما يتم البحث عنها في المجتمع فائق الحداثة، من واجهةهذه الرؤى القيامية. والواقع أن الافتراضي ليس آلة حرب ضد الرابط الاجتماعي مثلما هو ضد التجربة المحسوسة. كانت وسائل الراحة، للمرحلة السابقة الخاصة بالمجتمع الاستهلاكي، كمية ووظيفية. وهي -في الوقت الراهن- تخص الحواس، حساسة وعاطفية، رغم تطور العالم الافتراضي. فالظاهرتان لا تتنافيان: فهما يعملان معا. في ثقافة الرفاهية الجديدة، لم يعد الأفراد يبحثون عن الحد الأدنى من وسائل الراحة، فهم يريدون فضاء محسوسا من الرفاهية، شخصي وجمالي. وعصرنا يسجل شغفا حقيقيا بديكورات المنزل؛ فالناس أصبحت تخصص مزيدا من الوقت والنقود، والحب لتجميل منزلها، وللحياة في محيط ودي ومتناغم: أصبح المنزل فضاء للتعبير الفردي وللإبداع العائلي المشحون بالتوقعات الجمالية والحسية. كما يتأكد -في آن- التصميم المعاصر للأشكال الدائرية والرشيقة، الأموية والحامية، على نقيض التصميم البارد، العدواني والأحادي البعد للخمسينيات: تصميم معبّر وشامل يستثمر العلاقات رقيقة الشعور (اللمســة الناعمة) وأفضل رفاهية حسية، هو نقيض "وداع للجسد" وثقافة مجردة بلا جسد.

---

(١) الأمر الذي لا يمنع إطلاقا - هل نحن بحاجة إلى توضيحه؟- من تدفق الفردانيـــة المركـــزة حول الذات، من تراجع بعض أشكال المساعدة المتبادلة بين الأشخاص، إطلاق العنان للنقود- الملك و"كل لنفسه". حول الطرق المتعارضة للفردانية في علاقتها مع القيم الأخلاقية، انظـــر جيـــل ليبوفيتـــسكي، Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques, Paris, Gallimard, 1992.

مجموعة كاملة من الممارسات تذهب إلى نفس الاتجاه، مثل رياضة التزلج، المساج والحمام الكاليفورني، اليوجا وتقنيات التأمل، حب الطبيعة والمناظر الطبيعية، البستنة، حب الوطن والأشياء الجميلة، الممارسات الفنية (الرسم على الحرير، السيراميك، الخزف، الرقص)، والميل للمغامرة والأنشطة الجسدية تسير في نفس الاتجاه . فثمة لهاث من أجل البحث عن المتعة الحسية: نحن نشهد تحول نفسي وحسي للرفاهية التي تبدو كفُرْضة التوقيف أو موازن لثقافة غير مادية وبلا جسد. فيُعلن عن أشكال جديدة متنوعة للحواس، والحس واللمس. فغياب الحــواس أو غياب الجسد عن العالم ما هو إلا أسطورة: الحقيقة هي أن الرفاهية تصبح، على نحو متزايد، أكثر حساسية ومتعددة الحواس، في الوقت الذي تعتمد فيه –على نحو متزايد– على الدوائر الإلكترونية والإعلامية. فعصر الرفاهية الجديد يتزامن مع طلب نوعي وانفعالي للمشهد، للتراث، للبيئة المحيطة المتناسقة، للطبيعة والثقافة: كل شيء عدا اختفاء الإحالات الخاصة بالمتعة والجماليات والحواس. فعصر الاستهلاك الفائق متعارض ظاهريا. متعارض ظاهريا لأنه يدمج الحسية والأمور الصحية، المتعية والقلق، غياب الجسد والحسية، شاشة وحاسة اللمس(١).

سخرية عصرنا. فكلما أصبح عالمنا غير مادي وافتراضي، كلما عاصرنا صعود ثقافة ترفع من قيمة الحواس، الشهوانية ومتعية الوجود. فعصر الحداثة الفائقة يسجل التوسع الاجتماعي للشغف بالرفاهية، الميل للسفر، حب الموسيقى، نجاح عناوين المطاعم الجيدة، كتب الطهي وأنواع النبيذ الفاخر. وحركة "سلو فود" على الموضة. وهاهي العلاقة بالشاشة هي نفسها، حاليا، وقد ارتبطت بمتع الحواس، والشبكة تنفتح على عشاق الطهي: فمن الآن فصاعدا، نحصي حوالي ٥٠٠ مدونة للطهي باللغة الفرنسية مكرسة لمتع المائدة ووصفات الطعام. تتوطد

---

(١) حول هذه ال، جيل ليبوفيتسكي،، سبق ذكره، ص ١٩٧-٢١٢ و ٢٥٧- ٢٦١.

ثقافة الشاشة مع عملية تحويل أساليب الحياة ومتعية الاستهلاك. فإذا كان جزء مهم من الحياة ينقضي أمام الشاشات الرقمية، فإن جزءا آخر -لا يقل عنه أهمية- يستثمر البُعد العكسي، المشحون بتوقعات متع الحواس. إن *إنسان الشاشة* ليس حفار قبر *إنسان الأخلاق*.

دولة فيديو المراقبة

لكن إذا كانت ميول المؤانسة والرغبات الحسية غير مهددة على نحو حقيقي، فهل ينطبق الأمر على الحريات الخاصة والعامة، في الوقت الذي تكتسح فيه كاميرات فيديو المراقبة الشوارع ووسائل النقل العام، المراكز التجارية والبنوك، المتاحف وأماكن الإقامة الخاصة والمنازل؟ يدق تقرير، نُشر عام ٢٠٠٦ في بريطانيا العظمى، ناقوس الخطر باستدعاء ظهور "مجتمع تحت المراقبة". كانت الشبكة القومية تقدر بحوالي ١,٥ مليون كاميرا خلال عام ٢٠٠١؛ زادت -من الآن فصاعدا- إلى ٢,٤ مليون. بريطانيا العظمى، التي تملك ١٠ % من كاميرات المراقبة المثبتة في العالم، هي أكثر الدول مراقبة تليفزيونيا على الكرة الأرضية: يمكن تصوير المواطن اللندني ٣٠٠ مرة يوميا، وبالنسبة لمجمل البلاد، هناك كاميرا لكل ١٥ مقيم فيها. بل هناك ما هو أفضل: لقمع وقاحات الجماهير الصغيرة، سيتم وضع كاميرات ناطقة في ١٥ مدينة، كي تذكّر من يلقي بورقة على الأرض، بالالتزام بالنظام! ومن الآن، تقتفي سيارات الشرطة سائقي العربات، التي تسير دون تأمين أو بطاقة ملصقة عليها، بفضل كاميرات مثبتة تحت المرآة ومتصلة بحاسوب. وفي الولايات المتحدة، يشكل حراس الأمن والحواجز وكاميرات المراقبة التجهيزات الجديدة للمجتمع المسوّر. ومن المتوقع -خلال فترة قصيرة- أن يتم وضع آلات تصوير صغيرة للغاية، تتعرف على الوجوه، في

مصابيح الشارع؛ وستحلق طائرات بلا طيار في السماء لمراقبة المظاهرات؛ ولن تترك الكاميرات الجديدة أي زاوية دون تصوير وستتمكن من متابعة الشخص لاسيما بفضل المراقبة الإلكترونية. بل ستكون قادرة على كشف وتصوير الحركات "المشبوهة".

إلى أين ستذهب هذه العملية؟ كل شيء يجعلنا نعتقد أنها في بداياتها[١] مادام عالم الحداثة الفائقة يتزامن مع حالة عدم استقرار وفوضى تؤدي إلى تصاعد الاضطرابات وانعدام الأمان. لقد نسف اختفاء الانشقاق الكبير شرق- غرب وديناميكية الفردانية المتطرفة لمجتمعاتنا علامات الإرشاد القديمة والأطر الجماعية. والنتيجة هي إرهاب عالمي مزمن بالإضافة إلى أفراد ضعاف، خارج المؤسسات وفاقدي الاتجاه، يبحثون عن طمأنينة جديدة وعودة الاتصالات العرقية- والخاصة بالهوية. هو الباب المفتوح للجريمة المتصاعدة، للطائفية، للأصوليات وحركات الإرهاب العنيفة. كل شيء يجعلنا نعتقد أن هذه الظواهر، التي تخلق ذعرا جماعيا ورعبا يوميا، ستؤدي إلى تدعيم إجراءات أمنية ربما تكون شبيهة بتلك المطبقة حاليا في المطارات. فما يظهر هو المراقبة الاستحواذية على نحو متزايد للشاشات كلية الحضور باسم الأمن المؤسس كقيمة أولى. ما الذي سيوقف هذه الحركة؟ يمكن لحركات الدفاع عن حقوق الإنسان إدانة أخ كبير إلكتروني واللجان المكلفة بحماية الحريات يمكنها المطالبة بفرض ضوابط، تدمير التسجيلات خلال مهلة قصيرة نسبيا، الحق في الوصول إلى بيانات الأشخاص المصورة في

---

(١) من الآن، يبدأ الاستعداد لوضع نظام لمراقبة الأطفال في مهدهم، في رياض الأطفال، من خلال سوار إلكتروني. وهناك شركة أمريكية تسوّق، منذ عام ٢٠٠٧، أحذية كرة سلة تحتوي على نظام تحديد المواقع العالمي في نعلها، يتيح متابعة مسار من يرتديها: الشاشة مثل جرس القط...وقد بدأ نظام تحديد المواقع العالمي، مخصص لتحديدتحركات الطفل في المدينة، يظهر في الأسواق.

الأفلام: هذا لن يوقف تكاثر كاميرات المراقبة التليفزيونية في مجتمع أصبحت فيه ضرورة الوقاية والأمن أمرا لا يقاوم.

بديهي أن وقت الديمقراطيات التحريرية قد أصبح خلفنا. فنحن نرى تأكد *الديمقراطيات الأمنية* اليومي التدريجي: لقد تناقص تقنين الاقتصاد، لكن السيطرة على الحركات الخاصة في الساحات العامة تتزايد. هل نحن بعيدون عن الأخ الكبير، عن برنامج تليفزيون الحقيقة تحت عين الكاميرا الدائمة و"أنت مراقب" للمجتمع البوليسي؟ هذا ما تراه بعض التيارات التي تدين صعود عالم أورولي (نسبة إلى جورج أورويل) تستطيع فيه شاشات التليفزيون التجسس على أصغر وقائع وحركات المواطنين في المدينة. هذا بالإضافة إلى تمكن البرمجيات الجديدة لا عن كشف السلوكيات التي تبدو "مثيرة للشك" فحسب، بل تفسير حيرة المستهلكين أيضا أمام أحد الأقسام – فيما وراء المظهر الأمني– من أجل أهداف تسويقية، وأن تحدد –انطلاقا من ذلك– عناصر المعلومات الإضافية القادرة على توليد فعل الشراء. انحرافات خانقة للحرية؟ مساس بالحياة الخاصة؟ بالتأكيد هذه المخاطر حقيقية دون إطار قانوني ودون قيود محددة. لكن هذه الإجراءات لن تظل عرضة للسخرية، على نحو منتظم، في ديمقراطية ينبغي أن تكفل الأمن العام، بالبحث الدائم عن حل وسط صعب بين الحرية والأمن. وهكذا، سبق أن أثبتت بعض أجهزة الأمن التقني كفاءتها. فالصور التي التقطتها كاميرات المراقبة التليفزيونية مكنت الشرطة البريطانية من التعرف بسرعة على مرتكبي الهجمات في وسائل النقل العام اللندنية. والخطة "تحذير اختطاف"، المستخدمة منذ عام ١٩٩٦ في الولايات المتحدة ومنذ عام ٢٠٠٣ في كندا، استخدمت لأول مرة في فرنسا عام ٢٠٠٧، ونجاحها –في هذه الحالة– يعود إلى شاشتين: في البدء شاشة التليفزيون، التي تُذيع رسالة التحذير وصورة للمختطف المزعوم، وبعدئذ كاميرا

المراقبة التليفزيونية بالأتوبيس، التي تتعرف على الشخص، فترسل لقطات الشاشة إلى الشرطة لإذاعتها تليفزيونيا.

تظهر نفس الازدواجية في الصور المسروقة بواسطة كاميرا الفيديو و -على نحو متزايد- بكاميرا الجوال. مظهر إيجابي، عندما ينجح أحد مصوري الفيديو الهواة في تصوير أخطاء بوليسية، مثل التي حدثت في لوس أجلوس، عندما قام عملاء قوات النظام بضرب رجل أسود ضربا مبرحا، بالمعنى الحرفي للكلمة: تصبح المراقبة هنا وسيلة للسيطرة على الديمقراطية وشاهدا على الانحرافات. وبالمقابل، كيف نقيم حالة أقوال أخذت في وضع خاص أو غير رسمي، عندما يتم تصويرها دون علم الشخص المعني، ونشرها بعدئذ على شاشات الإنترنت والتليفزيون الجماعية؟ نتفهم لماذا تحدث ألان دوهاميل، الذي "وقع في الفخ " على هذا النحو خلال محاضرة في كلية العلوم السياسية، عندما عرض أفكاره حول انتخابات الرئاسة لعام ٢٠٠٧، عن "جانب بوليسي نازي تافه جديد"، حيث هناك دائما شخص ما يسجل أقوالك وهو في العلية". لقد أصبح الأخ الكبير، رقميا، مشخصنا، ويوشك على قيادة حرب الكل ضد الجميع، الكل يصبح جاسوسا للآخر. لم يعد هناك الواحد المُشْتَمَل للسلطة العليا، بل رؤوس هدرة الشبكات، المتعددة والمتناهية الصغر. من هنا، يمكن لمجتمع المراقبة الجديدة أن يؤدي -في واقع الأمر- إلى مجتمع المراقبة الذاتية، حيث سينتهي الحال بكل امرئ إلى أن "يراقب نفسه"، نظرا لآثار أقل كلام مصور ومنقول على الشاشة ووسائل الإعلام. يكمن الخطر هنا في أن تصبح الشاشة أداة سياسية مقبولة ومعممة، وواضحة على نحو متزايد. و"النذل" في قضية ديفيدجيان لا مكان له هنا.

والسينما المعاصرة تعالج، بطريقتها، عصر المراقبة التليفزيونية هذا[1].

مايكل هنيكه، الذي تخترق كل أفلامه هذه الأسئلة، ينشر الارتباك منذ أول لقطة في *مُخَبَّأ*، فيجعلنا نشعر بأن المنزل، القائم في نهاية الشارع، مراقب، ملاحظ ومصور. بواسطة من؟ ستُعاود شرائط الفيديو، التي سيحصل عليها ساكن المنزل، ظهور شعور بالذنب، مدفون في ماضيه؛ لكن الغموض يحيط بشخصية عين الكاميرا، وكأن فعل المراقبة، المنبثق من النظام كان جماعيا ومُغفلا. فالانحرافات الممكنة مُسجلة هنا، فهي الخاصة بانحرافات الاستجواب والاستحواذ، بالمراقبة الدائمة واختراق المجال الخاص. وهو موضوع تتناوله السينما، من الآن فصاعدا، في عدة أفلام[2]. فشخصية *جريمة داخلية*، الحارس الليلي في مركز مراقبة، تنقب ليلا ونهارا، بيأس، في أشرطة الفيديو التي سجلتها كاميرات المركز التجاري، حيث قُتلت زوجته، لاقتناعه بأنه سيجد صورة القاتل فيها. ويؤدي وسواسه إلى توجيه الاتهام لكل عابر سبيل.

المعلومات التي تخص المارة، الشوارع، اليومي المألوف، لا تفلت رغم هذا تماما من المشهدية. فعلى الشاشة تروى حكاية، يقع في أسرها مدمنوها، الذين ينتظرون دون أن تغادر عيونهم الشاشة أبدا، حدوث شيء ما. فغياب المشهد يصبح مشهدا: وشاشة الفيديو تجعلنا نرى صورا يفسرها من يشاهدها باعتبارها فيلم

---

(١) استولى فن الفيديو، منذ السبعينيات، على هذا الموضوع أيضا، فبعض الأعمال المركبة في الفراغ، مثل أعمال بروس نومان أو دييتير فروزيه، التي تتناول ما نسميه، على وجه التحديد، "مراقبة- فن". انظر Michael Rush, Les Nouveaux Médias dans l'art, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 125-135

(٢) انظر على سبيل المثال Marie-Thérèse Journot, "Journal filmé et caméra de surveillance: des années 90", in Odile Bachler, les emplois paradoxaux de la vidéo dans le cinéma Claude Murcia, Francis Vanoye (dir.), Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles, سبق ذكره، ص ٧٥-٨٠

لا يقص -أحيانا- أي شيء، لكنه، أحيانا، يحكي عندما ينتعش العرض أو عندما يصنع المشاهد، انطلاقا مما يرى، السينما خاصته. بل مع احتمال أن يصبح هو المخرج: في شريحة، يضع شخص مهووس، خفية، كاميرات في شقق البرج الذي يقيم فيه، ليشاهد الصور على خمسين شاشة فيديو مجمعين في غرفة مراقبة، حيث يبني فيلمه، متنقلا من شاشة لأخرى ليختار، مثلما في غرفة المونتاج، صوره الخاصة. انحرافات التلصص، هنا، موضوع لفيلم بوليسي. لكن، ما يشار إليه فيما وراء النوع المختار نفسه، يتخطى المراقبة وحدها: فهي تُمحى لصالح شيء آخر، ينبع من نظام اللعب.

شاشة الألعاب

نلحق هنا بفئة كاملة من الشاشات هدفها المعلن هو الترفيه، اللعب، العرض؛ لذا تُطرح علاقاتها بالسينماعلى نحو مغاير أكثر حساسية.

ألعاب الفيديو وحمى الحياة الثانية

إنه -على نحو خاص- الحال مع العالم الافتراضي الذي تمثله ألعاب الفيديو. شهدت هذه الألعاب، التي ظهرت في بداية السبعينيات مثل سديم فسيح في تطور مستمر، انفجارا حقيقيا في البدء منذ منتصف الثمانينيات مع ظهور لوح المفاتيح نينتندو والحرب التجارية مع منافسه سيجا، ثم، على نحو خاص، اعتبارا من منتصف التسعينيات مع التطور التقني الهائل لمكونات القطاع الثلاثة: الرواق، لوح المفاتيح والحاسوب المتناهي الصغر. ورغم تقلب السوق، يشهد السوق نموا كبيرا: ففي فرنسا انتقل إجمالي المبيعات من ٢,٠ مليون فرنك عام ١٩٨٠ إلى

٢٥٠٠ مليون فرنك عام ١٩٩٦. وبلغ، عام ٢٠٠٥، ١٧٨٧ مليون يورو. وهذا يعني، على نحو إجمالي، بضعة٣٢,٧ مليون برمجيات[١]. ومن الآن فصاعدا يتزود شخص من اثنين في الغرب، بألعاب الفيديو، التي يزداد حجمها على نحو مستمر في دول الكتلة الشرقية سابقا بل في الدول الناشئة أيضا، والتي تنافس بقوة الوسائط الأخرى، لاسيما التليفزيون الذي يشهد تراجعا في الفئة العمرية الخاصة بالأولاد الذين يقل عمرهم عن ١٥عاما، الذين هم قلب السوق المنشود. إذا كان هناك بداهة اختلافات بين أنواع اللعب الثلاثة الكبرى التي من المعتاد التمييز بينها- التأمل، الفعل، المحاكاة-، فنفس المبدأ يعمل في كل نوع منها: مبدأ القذف في العالم الافتراضي، الذي يظهر كأحد أشكال التكنولوجيا- العليا لما اقترحته دائما صور السينما، بوسائلها الخاصة، أي الانغماس في عالم متخيّل يوحي بالواقع.

قد يصل هذا العرض، في ألعاب الفيديو، إلى حد أن يصبح أحد أشكال ازدواجية الذات. كان الأمر محسوسا من قبل في لعبة الأدوار والمغامرات، مثل *الصنو*، باسمه الدال، الذي كان يدعو اللاعب، في عام ١٩٨٦، إلى إعادة صياغة حياته " مرة أخرى ومرة أخرى، وفي كل مرة مع شخصية مختلفة"[٢]. يصبح هذا إبداعا حقيقيا، إخراجا لأنا أخرى، عبر متناسخ افتراضي في عالم اللعب على الإنترنت الخاص بـــ"الحياة الثانية"؛ التي لمست، في بداية عام ٢٠٠٧، أكثر من ٣ مليون متعاط للإنترنت، من بينهم ٣٠٠٠٠٠ شخص في فرنسا، يستطيعون أن يحيوا حياتهم الافتراضية التي تعيد إنتاج بل تستبق، من الآن فصاعدا، الحياة الحقيقية. يمكننا عقد صداقات فيها، وعيش تجارب جنسية غير مسبوقة، شراء ملابس، أثاث، أحواض سباحة وجمع ثروة ببيع هذه الممتلكات الافتراضية، على غرار آنشي شونج، أول مليونيرة حيقية للغاية من جراء تجارة خيالية تماما.

---

(١) في عام ٢٠٠٥، في الولايات المتحدة، بلغت تجارة ألعاب الفيديو مبلغ ١٠,٥ مليون دولار

(٢) ذكره ألان وفريدريك لو ديبرديه، L'Univers des jeux vidéo, Paris, La Découverte, 1998, p. 53

والحياة السياسية تتغلغل فيها: في عام ٢٠٠٧، فتحت السويد أول سفارة افتراضية في العالم وفي فرنسا، يتوجه المرشحون للرئاسة إلى هؤلاء المتناسخين المستنسخين، كناخبين محتملين، بإرسال مستنسخيهم إلى اللعبة لخوض حملة انتخابية افتراضية. كما أن القطاع الاقتصادي، الذي يستثمر اللعبة على نحو خاص، يوليها أهمية خاصة إلى حد ربط العالم الافتراضي، مباشرة من الآن فصاعدا، بالسوق في الواقع. وفي عام ٢٠٠٦، وضعت العلامة التجارية أميريكان أباريل أول متجر افتراضي للملابس، صممه مهندسوها المعماريون. وفي عام ٢٠٠٧، قامت المجموعة الفندقية دابليو هوتيل، بعد عدة أسابيع من الأشغال الافتراضية، بافتتاح آخر وليد، فندق فخم، ألفوت، حيث يمكن، فورا، الحجز فيه افتراضيا لقضاء ليال خيالية حقيقية؛ بينما ينبغي الانتظار حتى عام ٢٠٠٨ كي يوجد ماديا. نجد أنفسنا في قمة الذروة: فهو الواقع الذي يدخل –من الآن فصاعدا– في الافتراضي. مع "الافتراضي–الواقعي"، اخترع اللعب الفائق الحداثة، على الإنترنت، *الشاشة المذيبة* التي، وهي توحد المتناقضات، الزائف والحقيقي، الخيالي والأصلي، تولد شكلاتجريبيا غير مسبوق.

أما عن استثمار العلامات التجارية في "حياة ثانية" فهو يمثل وسيلة غير مسبوقة لها لزيادة شهرتها، لتجدد صورتها، ولاستهداف زبائن أصغر سنا. فالأمر يتعلق أيضا ببناء اتصال خاص ورابط انفعالية، خلال ابتعاد الأفراد عن وسائل الإعلام التقليدية وبحثهم عن مجال حريتهم الخاص، خلق تواصل خاص، وروابط ودودة مع المستهلكين. فالعلاقة هنا مع العلامة التجارية تنشأ على أساس الاستيهامات الشخصية، خبرة اللعب وتواطؤ انتخابي مبني على المشاركة في عالم مشترك[١].

---

(١) تميل ألعاب الفيديو –على نحو متزايد– إلى الانفتاح على التفاعلية والمشاركة في الخبرة الخاصة باللعب. ولعبة فيتاتمبوري، التي تجمع بين الفيديو، الدي في دي والجوال، تم ابتكارها عام ٢٠٠٥ وتضم لعبة بحث عن الكنز يلعبها عدة أفراد باستخدام الرسائل القصيرة ومدخل للغز، حله على دي في دي.

لكن ينبغي التأكيد على أن هذه الاستراتيجيات لا تصبح فعالة تماما إلا عندما يدفع هذا العالم المتوازي، بما جلبته السينما منذ البداية للمشاهد، نحو درجة تتسم بالغلو: إمكانية الحياة بالتوكيل. فمن خلال الأدوار التي يتبنوها، والاستيهامات التي يضعون سيناريوهات لها أو الإبداعات التي يصنعونها، يبرز لاعبو حياة ثانية صورة عن أنفسهم، وفقا لنموذج خيالي وافتراضي ينتمي للسينما- النموذج. وهم "يلعبون الدور" ويصبحون كتاب السيناريو، ومخرجي وممثلي حياتهم الخاصة. يبحث البعض عن أن يصبح نجم هذا العالم الثاني بفضل ما أنجزه أو حركه. والأمر ينبع من *عملية التحويل السينمائي* المتصاعد للذات وللعلاقة مع العالم التي تدفع رواد الإنترنت إلى تصوير أنفسهم وعرض خصوصياتهم عليها، وتدفع بهواة الفيديو إلى صناعة هذه الأفلام، وبأصحاب الأفعال العنيفة إلى تصوير أنفسهم بواسطة هاتفهم الجوال. فالافتراضي، من ناحية، يجعل حلم السينما، الذي يقدم النجم صورته الاستيهامية، مألوفا وديمقراطيا؛ ومن ناحية أخرى، يمنح حلم البشرية الأبدي فرصة جديدة – يمنح حلم عيش حياة أخرى. انتهت اليوتوبيا السياسية التي كانت تعد بـــ"تغيير العالم": ففي نظام الحداثة الفائقة، ما يتبقى لنا هو اللعب، اللعب الافتراضي بعيش "حياة مزدوجة".

لا شك أن عالم ألعاب الفيديو مغاير لعالم السينما. ففي الأول، تعود المتعة إلى القرارات، إلى السيطرة على الفعل "المؤثر" بينما، في الثاني، تتفوق النظرة والانتباه المشهدي أمام نص لا يمكننا أن نغير فيه أي شيء. لكن هذا لا يعني عدم بحث العديد من مبدعي الألعاب، الذي يستدعون متتاليات من أفلام معروفة ويُدخِلون مشاهد تسمى "سينمائية" وغير قابلة للعب، عن مؤثرات جمالية وشعرية بحصـــر المعنـــى، ولا يستخدمـــون وسائل مستعارة من السينما لضبط الإطار، ولا يجتهدون، إذا صح القول، في قص الحكايات لإحياء تجربة شاملة. وعلى النقيض، يلجأ العديد من مخرجي أفلام التشويق و*أفلام النجاح التجاري الساحق*

ذات المؤثرات الخاصة إلى دفع أبطالهم في سباقات وتسلسل ومطاردات، يتم معالجتها شكليا مثل تسلسل المسارات ذات العقبات، التي تقدمها ألعاب الفيديو. مثال على ذلك سلسلة جيمس بوند، التي تتطور على مدى الحلقات، نحو "مزايدة شبيهة بألعاب نارية" وتصل إلى ذروتها في *مت يوما آخر* (٢٠٠٢) حيث "الفرار في الشهاب المتفجر ٢٠٠٧، على بحر متجمد يذوب بسرعة كبيرة تحت تأثير الليزر، يعود إلى جمالية ألعاب الفيديو أكثر مما يعود إلى المؤثرات السينمائية"[١]. رغم كل ما يفصل هذين العالمين، لا تكف أحدث التطورات عن تفضيل *تهجين*[٢] ألعاب الفيديو والسينما.

رغم عدم قدرتها على المنافسة، على الصعيد الشكلي للصورة، مع فخامة وتعقيد عرض السينما، تشكل ألعاب الأروقة، ولوحة المفاتيح أو ألعاب الإنترنت، مثل السينما، جزءا من صناعات الترفيه ذات الأثر الانفعالي القوي. فالتبادلات المتشابكة بين القطاعين كثيرة ومتكررة. وكثيرا ما تستعير ألعاب الفيديو موضوعاتها وشخصياتها ومؤثراتها من السينما: وهو ما يحدث في ألعاب الحركة، والمعارك والمغامرات بين النجوم. أما *أفلام النجاح التجاري الساحق* الهوليوودية، فهي تثير فورا ألعاب فيديو باعتبارها اشتقاقا وامتداد لها: جيمس بوند، إنديانا جونز، رامبو والرجل الوطواط انتقلوا في أقصر مهلة من الشاشة الكبيرة إلى لوح المفاتيح. وبالعكس، تبحث السينما عن الموضوعات والأبطال والسيناريوهات في ألعاب الفيديو، بدءا بالألعاب المشهورة ماريو، كرة التنين زد أو سلاحف النينجا

---

(١) "استطاعت مسودةالمؤثرات الخاصة هذه تلبية رغبات جيل من المشاهدين الشباب الذي تغذى على الـبلاي ستيـشين"، (Guillaume Fraissard, " Halle Berry James Bond et la crise de la quarantaine",Le Monde, 6 avril 2007)

(٢) حول التكنولوجيا الرقمية وفن التهجين، Edmond Couchot et Norbert Hillaire, L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art (2003), Paris, Flammarion, "Champs"

التي ولدت سلسلة كاملة من الأفلام، ووصولا إلى تطوير أفلام تعيد تمثيل العالم الافتراضي لألعاب الفيديو، لاسيما في السينما الآسيوية. ففي عام ٢٠٠١، عرض المصمم والمنتج لأكثر من ٤٠ مليون برمجيات ألعاب فيديو، هيرونُبو ساكاجوشي، أكثر ألعابه مبيعا في العالم على الشاشة: *فانتازيا حاسمة* (أكثر من ٣٣ مليون). بينما يقوم مامورو أوشي، الذي يقترح في أحد الأفلام التي تستلهم ألعاب الفيديو، *أفالون*، عرض صورة منعكسة على نحو مزدوج – انعكاس وانعكاس للانعكاس –، بفك شفرة المنطق الاجتماعي لألعاب الفيديو، عبر صور هي نفسها منفذة بطرق افتراضية وخدع مرقمنة[١]. تصبح الحدود هنا مبهمة: أفلام مصممة كألعاب فيديو، وألعاب فيديو مصممة كأفلام.

تظل الظاهرة محدودة بالتأكيد، لكنها تترجم، على نحو قطعي الامتداد لطموح صعب التحقق لكنه متأصل في السينما، التي "تشعر دائما بالنَمل في هذا العضو المبتور الذي يمثل البُعد التفاعلي للسرد"[٢]. فما ترسمه أفلام مثل *تدخين/عدم التدخين*– الذي يضم نصين مختلفين، وفقا للشخص الذي يشعل أو لا يشعل سيجارة– أو *ملك أم كتابة* – عن مصير امرأة شابة تسلك طرقا متباينة، بعد أن تتمكن أو لا تتمكن من ركوب المترو –، تحققه وتضع منهجه ألعاب الفيديو. والموضوع الأمريكي القديم للغاية عن الفرصة الثانية، الذي تطور عبر الأفلام، يصبح لعبة تمنحها الإنترنت اسم: حياة ثانية.

الفيديو كليب، أو نشوة الإطلالة الموسيقية

اهتمت السينما بالصوت منذ الفترة الصامتة. وقبل ظهور الفيلم المتكلم وتوزيعه تجاريا بواسطة الأخوان وارنير، تم تجريب طرق متنوعة لإضافة

---

(١) Jean Serroy, Entre deux siècles، سبق ذكره، ص ٦٨٩ و٥٩٠ .

(٢) Alain et Frédéric Le Diberder, L'Univers des jeux vidéo، سبق ذكره، ص ١٧٠.

الصوت للصورة. وما أن ملكت السينما براءة "صوت، يغني ويتكلم"، حتى طورت -بطبيعة الحال- الجزء الخاص بالصوت في إنتاجها نفسه. وأول فيلم شرع في "الكلام" بمصاحبة أغنية في عام ١٩٢٧، يذكر ذلك -على أية حال- في موضوعه وعنوانه: مغني الجاز. وستغذي مسرحيات برودواي الموسيقية عـــددا لا يحصى من الكوميديا الموسيقية، بدءا بــكورس باسبي بيركيلي حتى *فتيات أحلام* بيل كوندون، الذي يُخرج في عام ٢٠٠٦ توليفة من مغنيتين معبودتين خلال السبعينيات (ديانا روس، التي يحكي الفيلم قصة حياتها) وخلال عام ٢٠٠٠ (بيونسيه كنوليز، التي تمثل شخصيتها). وبالعكس، ومبكرا للغاية أيضا، اهتم عالم الاستعراض بالمثل بالسينما. وفي عام ١٩٤٠، اخترعت شركة من شيكاغو وسيلة لمشاهدة الأغاني، الفيديو الموسيقي، الأفلام الموسيقية القصيرة غير الملونة التي تتراوح مدتها بين دقيقتين وثلاث، في آلة خشبية. وفي الستينيات بدأ عهد الفيلم الصغير الملون، "سكوبيتون"، الذي يستغرق دقيقتين أو ثلاث، ويمكن مشاهدته باختياره من بين آخرين داخل صندوق يشبه صندوق جوك الصوتي، الذي جعل كلود ليلوش منه وقتئذ خاصته.

واهتز كل شيء في الثمانينيات، مع انفجار الكليب، الزواج الجديد بين الموسيقى والصورة الذي يستخدم خدع الفيديو المتقنة للغاية بل، بالنسبة لأغناهم، خدع السينما. كانت قناة **أم تي في** أول من راهن، عام ١٩٨٩، على إذاعة الكليب المستمر، ٢٤ ساعة على ٢٤ ساعة. وفي عام ١٩٨٣، جلب *فيلم بوليسي،* لمايكل جاكسون (أخرجه السينمائي جون لانديس)، إلى النوع كفيله الفني والخاص بمحبي السينما عندما استلهم -على نحو جلي- فيلم *ليلة الموتى- الأحياء* وأفلام الرعب الأخرى لجورج روميرو. ثم *اهزمه* الذي يستوحي العمل، هو وبشكل مباشر، من *قصة الحي الغربي*. وكانت مادونا أول من يخرج (في عام ١٩٨٩) أغنية مصورة

بالفيديو، *برر حبي*. يلي ذلك مضاعفة القنوات الموسيقية، التي يغذيها سوق كليب في كامل ازدهاره، إلى أن جاءت سنة ٢٠٠٠ لتقلب المعطيات عبر التقنيات الجديدة المتقدمة. ها هو زمن "أمبيثري" و"آي بود"، والتنزيل على المحمول، ومواقع مشاركة الصور والأصوات على الشبكة.

يبدو انتصار الفيديو كليب كانعكاس للصعود القوي لمنطق السوق في صناعة الأسطوانة في زمن الاستهلاك الفائق. لم يعد إذاعة الموسيقى والأغنية المصورة يكفي: من الآن فصاعدا، ينبغي للموسيقى أن تتحد مع شيء بصري يعمل كموضة وسينما، علامة تجارية وأسلوب. لم يعد المقصود صورة المغني، وإنما إبداع بصري مصنوع من مزايدات "هدم"، ويهدف إلى خلق وضع مميز، "صورة علامة تجارية" لجمهور شاب يترقب الشعور بالإثارة، ورؤية مظهر وأصالة معلنين. ومثلما لا تكتفي الدعاية، في مظهرها الجديد، بتقديم منتجاتها على نحو تافه، تتطلب الدعاية الموسيقية أسلوبا إبداعيا "مع اتجاه الموضة". لذا فإن الكليب ما هو سوي إبداع يخص الشاشة، يُهيكله قالب الموضة. ذروة أخيرة لـــ فيلم- موضة، يبدو الكليب مثل الطريق المُلزَم لإطلاق الألبوم الغنائي، أداة الترويج المفضلة لموسيقى اللحظة. لقد زادت أهميته، في اقتصاد الأسطوانة إلى حد طرح السؤال حول بقاء الموسيقى على قيد الحياة دون تصويرها(١). وأيا ما كان الأمر، فإن مجتمع الاستهلاك الفائق معاصر لازدهار الشاشة- متناهية الصغر الشاملة التي تضم الأسلوب والسوق، الصورة والصوت، الكلمة والموضة، الموسيقى والسينما.

على غرار ألعاب الفيديو، ارتبط الفيديو كليب بالسينما. لقد جلب الكليب، على نحو سريع للغاية منذ الثمانينيات، نظرة جديدة للسينما، طريقة جديدة أكثر

---

(١) سؤال طرحته فيرونيك مورتيني وأوديل دي بلا، L'image en ",Le Monde, 20 janvier 2007 " renfort de la musique

تنافرا للعرض وللحكي. فطريقة رسم المعارك، الإيقاعية للغاية، في سلسلة *روكي*، التي بلغت قمتها في *روكي٤* تبت، على نحو واضح، في الطريقة التقليدية المستخدمة وقتئذ في تصوير أفلام الملاكمة التقليدية: الحلبة ككليب. ومن ناحية أخرى، وعلى نحو تدريجي، نرى، مثلما مع الدعاية تماما، جيلا كامل من السينمائيين الأمريكيين الشباب- سبايك جونز، دومينيك سينّا، باتي جينكنز- وأيضا أوروبيين- جي ريتشي، أوليفيه داهان - أتى من الكليب، مثل ميشيل جوندري، المخرج الفرنسي الذي يعمل في الولايات المتحدة وفي فرنسا وتجذبه كليبات "بجورك" فيقوم، على سبيل المثال، بنقل عالمها الحلمي والأسلوبي في فيلم *الإشراق الأبدي لشمس العقل الطاهر*. هؤلاء السينمائيون يستعيدون عن طيب خاطر جماليات الكليب، فيطبقون "جمالية أم تي في" في السينما (إيجاز اللقطة، مؤثرات التنقل السريع، صور تخضع لإيقاع قهري)، ويعكسون تأثرهم بالسينمائيين الذين فتحوا لهم الطريق (سكورسيزي، على سبيل المثال، الذي أخرج هو نفسه فيديو- كليب لمايكل جاكسون).

لكن لا تكمن هنا أكثر الأمور دلالة. فالفيديو كليب كان في الأصل مجرد إخراج بسيط مصوّر للحن موسيقي. لم نعد هنا، فالكليب يظهر كتعبير موجز، لكنه نموذجي، عن المنطق الفائق. ونحن نجد فيه -بالفعل- السمات المنطقية الرئيسية الثلاث للسينما الفائقة. صورة- تجاوز أولا، مع المؤثرات الخاصة، سرعة تلاحق الصور،[١] المونتاج المبتور الذي يهدف إثارة المفاجأة والأحاسيس، على نحو دائم، بواسطة الإغراق. بعدئذ، صورة- تعدد التي يشهد عليها الحشو الذي لا حصر له وتشظي الصور، عمليات مضاعفة وبعثرة الأشكال على نحو متزامن: يمكن لجمالية جان- كريستوف أفيرتي أن تبدو، بمعنى ما، مثل النموذج النمطي للكليب

(١) يشمل الكليب الذي يستغرق ٣ دقائق على ما لا يقل، عموما، عن ٥٠ لقطة، أي من ٣ إلى ٤ ثوان للقطة.

كفن للمونتاج والكولاج. وفي الختام، صورة- مسافة، فالكليب يصقل جمالية الاختلال بإسراف، "خارج المعايير"، هزلي، الذي يقدره الشباب للغاية. وهو يستند، على هذا النحو، على نفس المنطق الفائق الذي يستولى على السينما، الدعاية والكليب. لكن الكليب يفلت من ضرورة التبسيط الخاصة بخطاب- نص، ومن الحاجة إلى الاتساق في تتابع اللقطات. والكليب، الذي تخلص من قيود السرد، يقدم نفسه كقذف صوتي وبصري خالص، التفكيك الذي يصل إلى أقصى حد، تعاقب صور- فلاش، مثل وميض بصري يؤدي حقا، في كليب التكنو، إلى اختفاء الصورة التخلقية. سخرية فائقة الحداثة: تولت أكثر الأنواع تجارية ما كانت أكثر أنواع السينما تجريبية تقوم به منذ عهد قريب.

لا ينبغي لهذا الاتجاه المماثل، بالمقابل، أن يخفي الاختلافات التي تفصل الفيلم السينمائي عن الكليب، بالنسبة للصورة والموسيقى. في السينما، يشعر المتفرج بأن الموسيقى تُصاحب النص "بإخلاص" كي تضاعف من معناه: فالقاعدة هي تناغم ووحدة "المناخ". لا شيء من هذا القبيل مع الكليب، حيث تبدو معالجة الصورة، غالبا، بلا رابط مع روح القطعة الموسيقية. نحن في التغاير المجنح، التمثيل الحر على نحو مؤكد، الذي يعلن رفض الأساليب الكلاسيكية والمنظمة. وهكذا، يخترع أسلوب الكليب علاقة جديدة بين الصوت والصورة التي يسيطر عليها الحائد، المتنافر والمفكك. فلم تعد الصورة على الشاشة تُستخدم لترويج الموسيقى فحسب، بل عليها أن تعبّر عن قيمة مبتكرة لذاتها.

غير أن الكليب يقص حكاية، أيا ما كان تشويشها وتشظيها، عقدتها ترتبط جزئيا بالقطعة الموسيقية: هنا يتحقق الرابط مع السينما، باعتبارها سرد- في- صور. نحن على بعد سنوات ضوئية عن الكليبات الأولى التي كانت تكتفي بتسجيل

المغني، أماميا، أثناء غناء أغنيته. فالكليب فيلم، يجعلنا نراه على هذا النحو، ويتغذى بالأسلوب والرؤيا التي تجلبها له السينما. يقوم لوك بيسون بنقل جمالية الانغماس البصري والصوتي – التي عرضها في *مترو الأنفاق*– في أزرق حوض سباحة الذي يصور فيه فيديو كليب غنائي لبلوفر إيزابيل أدجاني الأزرق الداكن، قبل أن يصور الأعماق الزرقاء في *الأزرق الكبير*؛ وولّد الأبيض والأسود، طريقة ضبط الإطار والأسلوب المتوتر الذي فرضه *الحقد* في عام ١٩٩٥، سلسلة طويلة من الفروع لعدد لا يحصى من الفيديو كليب الذي يصور مجموعات من مغني موسيقى الراب على خلفية الضواحي. من خلال الكليب يصبح المستمع مشاهدا لسينما موسيقية تلجأ للكثافة والانغماس هدفها. ورغم تفتته إلى أجزاء متباينة ومختلطة في أغلب الأحيان، تظل السينما حاضرة فيه أكثر من أي وقت مضى.

وستكون الشاشة أكبر

يجد سعار اللعب والمشهدي وسيلة للتعبير عنهما أيضا من خلال نمط آخر من الشاشة، يتميز، هو، بأبعاده: الشاشة العملاقة. فالسينما، التي تسير على نهج من بحثت دائما، مثل أبيل جانس، عن تطوير سحر عرض الفيلم من خلال وسائل تقنية، لاسيما حجم الشاشة، فتحت الطريق على هذا الصعيد، ولا زالت تُعتبر مرجعا له. فلم تعد شاشات صالات السينما هي التي يزداد حجمها فحسب– تقدم قاعات السينما المتعددة في الوقت الراهن شاشات يصل طولها إلى ٢٠ مترا– بل إن أشكالا أخرى من الاستخدام السينمائي تذهب إلى أبعد من ذلك، فتبحث عن زيادة حجم القماش الأبيض على نحو لا تسمح به صالات العرض التقليدية. فقد وضعت حدائق ملاهي ديزني، على نحو خاص وسريع، شاشات دائرية ضخمة وهائلة، تُعرض عليها أفلام تهدف إلى تكثيف الدوار الذي يشعر به المتفرج. هذه الأفلام،

التي تهدف الترويج للمعدات،على نحو خاص، تحقق هدفها على نحو أفضل عندما يكون مؤلفوها سينمائيين حقيقيين. في عام ١٩٩٦، أخرج جان- جاك أنّو فيلما مؤثرا حول الطيار جيوميه، *أجنحة الشجاعة*، مخصصا فقط لهذا النوع من العرض وللأحاسيس التي يثيرها. واليوم، تتيح طريقة أومنيماكس (وإيماكس للشاشات المسطحة) عرض الأفلام في أحجام فائقة، عشرة مرات أكبر من الفيلم ٣٥ مللي، بصورة زاويتها ١٨٠ درجة أفقيا، و ١٢٠ درجة رأسيا، أي أكثر اتساعا من مجال الرؤية الإنسانية. ومن ١٢٠ قاعة عرض مزودة بهذه الطريقة في العالم، تملك فرنسا ٣، واحدة منها في الـــجَيّوُد (القبة السماوية ثلاثية الأبعاد)، التي استقبلت ١٧ مليون متفرج منذ إنشائها عام ١٩٨٥ والتي، في عام ٢٠٠٥، كانت أول صالة في أوروبا تستقبل هذا العدد من الزوار الذي بلغ ٥٣٠٠٠٠ متفرج.

أصبحت شاشات الكريستال السائل وعمليات البث التليفزيوني ظاهرة معممة مع الفيديو: نشهد مباريات كرة القدم أو الرجبي، في الاستاد نفسه على النجيل والشاشة العملاقة في آن، حيث يتم بثها على الهواء مباشرة؛ ويمكن لمئات الآلاف من المعجبين رؤية جوني هوليداي، في حفل غنائي في شان دي مارس، رغم بُعدهم عن حاجز الملعب، بفضل الشاشات العملاقة التي تنقل العرض؛ المخلصون والرفاق الحاضرون في جنازة القس بيير، حتى لو لم يتمكنوا من دخول نوتردام، يمكنهم متابعة المراسم بفضل الشاشة العملاقة الموجودة في فناء الكاتدرائية. فالحدث -من ثم- يصبح إعلاميا على نحو مزدوج: لأنه يُبث ويُرى في شكل صور، وأيضا لأن هذه الصورة ضخمة، دون أي مقياس مشترك مع الرؤية الشخصية المباشرة.

يلعب تأثير السينما هنا بكل طاقته: اللقطة المقربة، التي تعزل رأس زيدان وهو ينتصر على خصمه ماتيرازي في نهائي كأس العالم لعام ٢٠٠٦، تصبح لقطة

مقربة جدا جدا، صورة مركزة تجول حول الملعب قبل أن تلف العالم، وقد تضخمت بواسطة الأساليب السينمائية المصاحبة - الفلاش باك، الحركة البطيئة والزوم- ومن جراء بثها على الشاشة...واقعية الحدث، الذي- رياضي تنافسي، اجتماع سياسي، استعراضي موسيقي- هو نفسه -سلفا- مشهد يتحول إلى مشهد فائق، يضاعفه ويبالغ فيه. لم نعد نشاهد مباراة كرة قدم أو حفلا موسيقيا، وإنما فيلما حقيقيا، مؤثرات صور، تمثيل مسرحي مشهدي، تشويق وتسلسل يتم إخراجه على نحو منتظم؛ إلى حد أننا عندما نشاهد حاليا مباراة في مدرجات الاستاد، حيث لا نتمتع بهذه الطرق في إعادة البث، يتولد لدينا نوع من الإحباط أمام ما نعيشه على الهواء: نريد أن نرى الهدف بالحركة البطيئة، ونعزل الحركة، نعاود مشاهدة الفيلم الذي رأيناه للتو. مع الشاشة العملاقة، التي تجعلنا نرى الحدث على نحو مغاير، لا نكون في السينما، لكنها السينما هي التي هنا، السينما الفائقة للشاشة الفائقة.

شاشات الوسط المحيط: جو محيط، جو محيط...

تظهر على نحو متزايد واعتيادي، الشاشات التي يمكن تسميتها شاشة *الوسط المحيط*، التي تختلف عن هذا النموذج من الشاشات المرئية على نحو فائق، وتتعلق رغم هذا بنفس بُنية السينما. تجسد الشاشات المسطحة، التي يمكن تعليقها على الحائط مثل اللوحات، هذا النمط من المعدات، الذي أصبح من الآن فصاعدا العملة الرائجة في أروقة الشركات، في البارات والمطاعم، في صالات الألعاب الرياضية، في محلات الموضة ومتاجر الموضة الفاخرة،[١] وفي قاعات السينما نفسها، حيث تشكل ما يمكن أن نسميه الخلفية البصرية، مثلما نقول عن الخلفية

(١) لا تمتلئ الأمكنة التي على الموضة وحدها بالشاشات، لكن الموضة نفسها تعمل على استثمار الشاشات الرقمية في استخدامات شخصية. فمن الآن، يطورأصحاب المصانع وأصحاب العلامات التجارية الكبرى (برادا، دولشي وجبانا، ليفيس) هواتف جوالة تجمع بين التكنولوجيا العالية والتصميم "آخر صيحة". ها هي الشاشة تصبح في سجل إكسسوارات الموضة: تقنية-فاخرة التي هي شاشة- موضة، بديل فردي ومميز عن شاشة الوسط.

الصوتية التي يعزفها بيانو البار أو موسيقى أحد المصاعد. فلأنها مصنوعة بطـــريقة تجعلنـــا لا ننظـــر إليهـــا، مثل هذا النمط من الموسيقى المصنوعة كي لا ننصت إليها، فهي تؤمن، -رغم هذا- بيئة بصرية محيطة تُدرج الواقع في وسط يخص الشاشة. الشاشة هنا ضامن للبعد الإعلامي للواقع. وهي تترجم على نحو متشظي، متنوع وممزق - مثل أجزاء اللغز- التعددية عندما تصبح حائطا من شاشات يصطف عليها عشرة أو عشرون شاشة الواحدة وراء الأخرى، ليحل محل مادية الحائط الفجة سطح من الصور المتفجرة، إشكالية ومتضاعفة، مثلما داخل قصر المرايا، حيث كانت ريتا هيوارث، التي ضحى بها أورسون ويلز (سيدة شنغهاي)، تكرر في انعكاساتها المتعددة: "لا أريد أن أموت" ...

إذا كانت البلازما تسمح اليوم بتعليق الشاشة على الحائط، فالتطور المتوقع لتكنولوجيا النانو سيمكن من الذهاب إلى أبعد من ذلك بكثير. فالعمل يدور من الآن في خامات نانو ستؤدي إلى تدعيم الألوان وتباين الصورة: وفي الختام، هذا يجعلنا نتخيل شاشة تنصهر بالحائط بدلا من تعليقها. وهكذا، ستكون الخامة التي ستصنع المنزل هي نفسها شاشة: والشاشة، العالم .

دون مزيد من التنبؤ الدقيق لما يمكن أن تصبح عليه الأشكال في المستقبل، يحيط حضور/غياب هذه الشاشات، المتواتر للغاية إلى حد عدم ملاحظته، وجود كل امرئ، دون أن يلحظه، بمناخ السينما. فالصورة، التي نلتقطها خطفا على هذا النحو، نعينها كمستخرج من فيلم أو من لحظة في عرض نتعرف عليه، تلعب كنقطة استدلال، كإحالة لثقافة شاشة مقتَسمة. عبر شاشات المناخ هذه تصبح السينما، القـــابلة للـــذوبان فــــي الهـــواء المحيط، نسيج الخلفيـــة، *خلفية* اليومي فائق الحداثة.

الشاشة المعبرة

يقودنا البعد الزخرفي، الحاضر في شاشات البلازما هذه المعلقة على الحائط، إلى مظهر آخر، أساسي، يعرّف في آن، طبيعة وقصدية الشاشات الجديدة: علاقتها مع التعبير الفني. فهذه، عندما تصبح نائبة قماش السينما الأبيض، تصبح المدعمة لأعمال طموحة، صراحة، على صعيد الأسلوب والناقل المفضل لجيل جديد كامل من المبدعين، يجدون فيها وسيلة جديدة تمكنهم من التعبير عن حساسيتهم الفنية.

فن الفيديو: من الشخصي إلى التعبير الجماهيري

يعلن جان لوك جودار في وقت مبكر للغاية بعد ١٩٦٨، موجها نقدا شديدا للتليفزيون، قبر السينما، أنه رسول الفيديو، الذي "يعظ من أجله مثلما كان القديس برنار يعظ من أجل الحروب الصليبية"[١]. بل لقد ترك السينما بعض الوقت من أجله، وفي فورة السنوات اليسارية، لم يعد يتركه أبدا، حتى بعد عودته للسينما في الثمانينيات. منذ ذلك الحين، بعد انعزاله في أراضيه السويسرية، وهو يواصل أبحاثه على هذا الشكل في التعبير الذي يعتبره مرحلة شباب جديدة للفن: "الفيديو فن ولد مراهقا ولن يكبر أبدا."[٢] داخل هذا الولع بتقنية تسمح -عبر سهولة استخدامها وضعف تكاليفها- بتجريب لا تتيحه السينما بسهولة، نظرا لثقل التكاليف

---

(1) Jean-Paul Fargier," Histoire de la vidéo française. Structures et forces vives", in La Vidéo entre art et communication, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 50.

وعلى نحو أكثر تحديدا، حول فن الفيديو، راجع: Françoise Parfait, Vidéo. Un art contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2001 ; Florence de Mèredieu, Art et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique, Paris, Larousse, 2003 ; Michael Rush, L'Art vidéo, Paris, Thames &Hudson, 2007

(٢) Été 1995, in La Vidéo entre art et communication، سبق ذكره، ص ٧.

الاقتصادية والتقنية، ترتسم أولى الصلات بين الفيديو كوسيلة للتعبير الفني والسينما.

كلاهما -وقد ارتبط بالتقنيات- امتلك جانبا تجريبيا أغرى العديد من الفنانين الطليعيين. عندما قام آندي وارهول، خلال سينما الستينيات السرية، بتصوير نوم أحد الرجال طوال ٦ ساعات (*ينام*)، فإن تناول الفيلم الجذري ينبع من النهج الطليعي والاستفزازي الخاص بواحد من قبيل نام جون بيك، أو جودار نفسه عندما يقتبس إدجار آلان بو في فيديو *قوة الكلمة*، استجابة لطلب وزارة البريد والاتصالات السلكية واللاسلكية. الواقع أن الفيديو ولد في نهاية الستينيات، مع ظهور أول كاميرا محمولة، "بورتباك". ومنذ ذلك الحين، استخدم فن الفيديو كافة مصادر الشاشة على نحو تجريبي عبر الأعمال المركبة في الفراغ والأداء الفني اللذين يقعان على نقيض إغراء السينما. فبعد تحرره من سيطرة التليفزيون واستكشاف إمكانياته الخاصة، احتل الفيديو رغم هذا مكانة كبيرة، على نحو متزايد، في قلب الفنون البصرية في بحثه عن طرق بديلة: ففي التسعينيات، كان حوالي نصف الأعمال الفنية المقدمة في بينالي فينيسيا يلجأ للفيديو.

بدت هذه الأهمية التي اتخذها الفيديو بالنسبة للمبدعين، رغم تناقصها الظاهري البسيط اليوم، كطريقة لاختراع شكل للتعبير مغاير للسينما. ورغم هذا، ثمة إشكالية لهذه القطيعة المزعومة. أولا لأن عدد من السينمائيين -وجودار أولهم- يمارسون السينما والفيديو معا. وهناك سينمائيون طليعيون، مثل ديفيد لينش أو بيتر جريناوي، يدمجون السينما والفيديو في مسعى فني أرحب، يفيض نحو الصورة، الكولاج والعمل المركب في الفراغ. أحد أكثر مخرجي السينما الآسيوية الشابة تجديدا، أبيشاتبون فيرازيتاكو، هو أيضا أحد التشكيليين وفناني الفيديو الكبار في المشهد الفني الجديد. ومن ناحية أخرى، يستخدم عدد كبير من فناني الفيديو

تقنيات تعود إلى السينما: على سبيل المثال الشاشات المتعددة والصور المتعددة الشهيرة، مثلما يستخدمها إيزا جوليان، رونيه أوي، دوج إيتكين الذين يدفعون بطرق أبيل جانس التجريبية، منذ العشرينيات والثلاثينيات، إلى أوجها. ومن ناحية أخرى أيضا، أدى تطور الرقمي التدريجي إلى ارتباط الاثنين في بعض الأجزاء. ففي عام ١٩٩١، قدم فيلم *كتب بروسبيرو* صورا منفذة على الفيلم السينمائي وشريط الفيديو في آن، باستخدام الرسومات، اللوحات والرسومات المتحركة، ودمجها كلها في فيديو بنظام إتش دي قبل مسحها ضوئيا بالليزر على نجاتيف فيلم ٣٥ مللي. وبعد ذلك بعشر سنوات، عندما تناول في عام ٢٠٠٣ ثلاثيته *حقيبة تالس لوبير*، نظم جريناوي فيلمه كمنتج تفاعلي يحتاج إلى الفيديو، الدي في دي، الكتاب وموقع الإنترنت: فالعمل بمثابة بناء متعدد الوسائط الإعلامية، متعدد الأشكال وتركيبي.

عملت التطورات الهائلة، التي حققتها كاميرات الفيديو والتليفزيون عالية الوضوح، على انتشار استخدام السينمائيين لكاميرا الفيديو الرقمية (دي في)، وهذا ليس لتقليص ميزانية الأفلام فحسب. فكلود مييه، الذي اضطر، لأسباب مالية، إلى تصوير *غرفة السحرة* بكاميرا فيديو رقمية، اكتشف فيها حرية جعلته، عندما عاد إلى استخدام الــ ٣٥ مللي، في فيلمه التالي، *بيتي فيشير وحكايات أخرى*، يقرر الاحتفاظ بمبدأين مكنه الفيديو من تجربتهما: أن تكن له وجهات نظر متعددة خلال التمثيل، بالتصوير بآلتي تصوير دائما، ورفض كل الآلات المثبتة والتصوير، دائما، بكاميرا محمولة على الكتف. وديفيد لينش، الذي عُرض فيلمه *إنلاند إمباير*، في فينسيا، في نسخة بيتا رقمية، قبل نقله على الفيلم، يجد في التصوير بالفيديو موارد غير متوقعة، هي بالنسبة له مزايا أيضا. فبالإضافة إلى إتاحة التصوير بشكل مستمر، خلال مشاهد تستمر ٤٠ دقيقة دون الحاجة إلى إعادة شحن الكاميرا، تجلب مرونة التصوير حرية مطلقة: "مع الكاميرا الرقمية أنت رشيق ومتحرك؛

تتحرك هنا وهناك، يمكنك أن ترى في الظلام تقريبا. هي، بالنسبة لي، مثل حلم أصبح واقعا."[١] وعندما يستخدم سينمائيون حقيقيون الفيديو، لا نشعر أنها السينما الأخرى، بل كامتداد للإمكانيات التي تقدمها.

وفضلا عن ذلك، يسمح الفيديو لجيل كامل من المبتدئين، بتناول عالم السينما من خلال تقنية أكثر اقتصادية وأسهل في المعالجة، لم يكن سيحققه بدونه. لذا يلعب الفيديو دورا مؤثرا كمعمل، مثلما نلاحظ في مهرجانات الأفلام القصيرة، حيث يتضاعف عدد الأفلام التي تم تصويرها بالفيديو.

ورغم هذا وعلى نحو واضح، ساهمت حقيقة توجه مجموعة من فناني الفيديو، في اتجاه مناقض للسينما،بتحويل الصورة الفيديو نحو شيء آخر، في تكوين انشقاق بين شكلي التعبير. صحيح أن فن الفيديو تطور، بتاريخه الخاص الذي تحدد على وجه الدقة ضد التليفزيون، وأيضا بالمسافة إزاء السينما، لكنه شهد تطورا مستقلا قويا بالنسبة لها، الأمر الذي لم يحدث مع الإعلان أو الكليب. لكن الفصل غير كامل رغم هذا. والواقع أنه ثمة تكوين أكثر تعقيدا قد تأسس، عبر ما ينبع بالأحرى من التقاطعات الدقيقة. فقد دمج بعض مستخدمي الفيديو أبحاثا للسينما التجريبية أو أعمالا، مثل أفلام جودار، داخل إبداعاتهم. وإذا كانت أعمال الفيديو المركبة في الفراغ ليست أعمالا سينمائية، فهي تحكي، رغم هذا، عن شيء ما وفقا لنهج القطيعة والتفاوت، الإضمار، التنوع والتعقيد، التي ليست غريبة عن جماليات بعض أساتذة السينما الفائقة. فمن ألف جريناوي، إيجويان، هانيكي ولينش، اعتادت عيونه على صور معقدة لا يروى فيها انقطاعا مع أكثر صور الفيديو ابتكارا. الأمر يتعلق بثقافة الصورة المتحركة، بما يسميه جون ويفي "ثقافة الصورة المتنافرة والجديدة"[٢] حيث التفاعلات دائمة.

---

(١) حوار مع جان سيرو.

(2) " Pour en finir avec "l'art vidéo", in La Vidéo entre art et communication. ، سبق ذكره، ص ١٦٢"

لكن ها هي هزة أرضية حقيقية تزلزل كوكب الفيديو. ظلت الأعمال المركبة في الفراغ، الأداء الفني ومونتاج الفيديو محصورة في مراكز الإبداع المعاصر، في الفعاليات التي ترتادها دوائـــر محدودة من المطلعين، وبعض المعارض المجهولة أو المهرجانات الخاصة إلى هذا الحد أو ذاك. غير أن وسيلة نشر جديدة ورائعة تظهر لتثير الاضطراب في المعطيات، وتطرح فن الفيديو من هذا المنحدر الذاتي: الشبكة. لقد غير ظهور مواقع نشر ومشاركة للفيديو، ماي سبيس، يوتيوب (أُنشئ عام٢٠٠٥ وأعادت جوجل شراءه عام ٢٠٠٦) أو ديلي موشين- الأخير الصغير فرنسي- من المعطيات جذريا(١). نحن ننتقل من فن طليعي، يخص المتخصصين، إلى فن الجميع وللجميع. فعندما أصبح مشاركا نشطا في العالم الرقمي، انفتح الفيديو على مغامرةالتوزيع الجماهيري وعلى شبكة الكون. وها هو الفن المشهور بأنه "مضجر" و"صعب" يتبدل إلى إبداعات- ترفيه لازال بعضه يتبع، بالتأكيد، أثر الطليعة، لكن الجزء الأكبر منه يتبدى في مجال أقل طموحا، أكثر تلقائية وأقرب للعب، أقرب إلى السينما من جمالية الأعمال المركبة.

الفن الرقمي: الشاشة التجريبية

مارس الفن الرقمي، مثل فن الفيديو، مبدعون يبحثون عن استخدام إمكانيات التكنولوجيا الجديدة التي -في نهاية الستينيات- فتحت آفاقا غير مسبوقة جذريا(٢)، عندما جلبت حرية إبداعية لم تكن متوقعة حتى اليوم.

---

(١) إن تطور هذه المواقع مذهل: تردد٣٢٥٠٠٠ شخص على يوتيوب، الموقـــع القائـــد للفيـــديو الأمريكي، في يناير ٢٠٠٦، واستقبل ٣,٥ مليون زائر في يناير ٢٠٠٧، أي بزيـــادة قـــدرها ١٠٠ %. وديلي موشين، المجهول تقريبا في يناير ٢٠٠٧، مع ١٦٩٠٠٠ زائر فقط، يُعلـــن عن زيارة أكثر من ٣ مليون شخص في ديسمبر،أي ١٧١٥ % زيادة خلال عام!

(٢) يرسم إدمون كوشو ونوربير هيلير تاريخ هذا الفن الرقمي ويقترحان بانوراما عريـــضة لـــه فيL'Art numérique، سبق ذكره. والصفحات التالية تستعير منهما بعض الأمثلة. انظر أيضا Jean-Pierre Balp (dir.), L'Art et le Numérique, Les Cahiers du numérique, n°4, Paris, : Thames& Hudson, 2004 ; Rachel Green, L'Art Internet, Paris, Thomas& Hudson, 2005.

لم يجذب استخدام المعالجة الآلية للمعلومة في البدء سوى المتخصصين، مثل مايكل نول أو مانرفيد مور، القادران على السيطرة ليس على هذه التقنية فحسب بل على التراكيب الرياضية والمنطقية التي تتيحها. تلعب الأعمال التي ينفذانها، المستلهمة من التجريد الهندسي وليس من شاغل التشخيص، مع عناصر التخطيط، مع المجموعات، ومع خواريزمات اللون. فقط مع ظهور المايكرو كمبيوتر، في منتصف السبعينيات تقريبا، ثم على نحو خاص، مع الصورة المتحركة والبعد الثلاثي في بداية الثمانينيات، انفتح الفن الرقمي – إذا توخينا الدقة– على مستخدمين أقل مهارة في العلوم.

عندئذ، نرى فنانين قادمين من أشكال تعبير أخرى، لاسيما التحريك والسينما، يختارون الكمبيوتر كأداة لإبداعهم. فيستخدم مارك كارو، شريك جان–بيير جينيه المقبل في *مشهيات ومدينة الأطفال المفقودين*، الكمبيوتر لاستئناف اكتشافات ميلييس. آخرون، مثل ويليام لاتام، ينفذون منحوتات افتراضية ثلاثية الأبعاد. وأغلبهم يهتم بالتحريك على نحو خاص، الذي يُشكل حاليا مجال بحث الإبداع الرقمي الرئيسي؛ بحث، على عكس واقعية سينما التحريك التقليدية، يُغامر فينهج الخرافي، المخالف للمألوف والافتراضي – وهو الحال مع أعمال إيواشيرو ناواجوشي، الذي يتخيل كائنات حية غير تشخيصية في عالم هو نفسه خيالي، ولا علاقة له بالعالم المحسوس. فالفنانون التشكيليون، ومخرجو الكليب، والفيديو يستخدمون أيضا التكنولوجيا الرقمية ويطبقون على أعمالهم معالجة الصور، التغطية، والتحكم الرقمي في الكاميرا. لكن هذا العمل يظل خصوصيا.

هيأت التسعينيات انفجار الفن الرقمي بفضل تطور الواقع الافتراضي والوسائط المتعددة وشبكات الاتصال الرقمي. وأتاحت هذه الابتكارات التكنولوجية استكشاف موارد التفاعل الرقمي بطريقة جديدة، حتى يمكن للجمهور ألا يكون

مجرد شاهد وإنما "مؤلف مشترك" للعمل. فظهرت الأجهزة التي جعلت المتفرج ينغمس في أجواء، تدّعي المحاكاة وتزوده بانطباع قوي بالواقع. وهو ما نراه في مكعب جيفري شو، حيث يجد المتفرج نفسه أمام جدران تتحرك عليها صور ثلاثية الأبعاد، تتحكم فيها دمية يقوم هو بتحريكها، مما يغمره في سلسلة من العوالم الافتراضية مختلفة وفقا للدفعات التي يوجهها له. أو أيضا الرحلة الافتراضية التي يقترحها شير ديفيز على مشاهد مربوط ومزود بخوذة للتخيل تتيح له الانتقال بين مشاهد حُلمية وفقا لإيقاع تنفسه. تتمثل الطريقة هنا في غمر المتفرج في العمل نفسه، الذي هو أيضا على نحو ما العامل الفاعل، مادام يُعاد تكوينه وفقا لاختياراته.

تتضاعف أشكال أخرى من التعبير الرقمي: أجهزة بلا حواجز، أشكال متنوعة للغاية، تقترح صورا افتراضية تلعب مع المشاهد، مثل عين بيل سبينهوفين الذي -على إحدى شاشات الفيديو- يغمز بعينه عندما يعبر أحد الزوار، ويستمر في متابعته بدقة وإلحاح. وغالبا ما تستخدم الأعمال المركبة وسائط متعددة تجمع بين النص والصورة والصوت. وهذا قد يكون على قرص مدمج، مثلما يفعل كريس ماركير، دائما في الطليعة، الذي يقدم في *سحيق*، رحلة داخل ذاكرته هو، انطلاقا من صور وصور أرشيف ونصوص. هناك أيضا الأجهزة التفاعلية التي تخلق كائنات افتراضية، مستقلة نسبيا يمكننا التعامل معها. تقوم راقصة افتراضية، تتمتع بالقدرة على التعلم، في *ارقص معي* (ميشيل بريت وماري-هيلين ترامو) بتنفيذ خطوات رقص مرتجلة، كإجابة لحركات راقصة حقيقية. كما أن العمل -وهو ما نلحظه على نحو متزايد- أصبح متاحا عن طريق الإنترنت؛ فالشبكة أصبحت أداة تستخدم -من الآن فصاعدا- لأهداف تخص الفن. فن، على حدود اللا فن ولم ينتج إلى الآن -ينبغي الإشارة- أشكالا بصرية ثرية لا تهم، فضلا عن ذلك، سوى عدد محدود من المتخصصين.

وأيا ما كان الأمر، تُبنى الأشكال الفنية وتتحول -على نحو متزايد- وفقا للتقنيات الرقمية؛ فكل يوم وعلى نحو متزايد، يتم حشد الكمبيوتر وشاشته في أكثر مجالات الإبداع والاتصال والمعلومات تنوعا. ولأن الرقمي يستطيع محاكاة التصوير الزيتي، والتصوير الضوئي والسينما والفيديو والعمارة والصوت والموسيقى والرقص ويمكن تطبيقه على أغلب الأنشطة الإنسانية، فهو بالفعل التقنية الشاملة والعالمية لزمن الشاشة الشاملة. وفي هذا السياق يبحث فن الإنترنت عن طرق جديدة لخلق حوار جديد بين الكمبيوتر والجمهور، وصقل الأجهزة وتوريط جسد المتفرج نفسه. لكن لا ينبغي لهذه الأهداف "التجريبية"(١) أن تخفي خضوع الفن الرقمي لمعدات تخلق مزيدا من التباعد والفتور وليس المشاركة الحساسة والخيالية. وأيا ما كانت النوايا الفنية المعلنة، فشاشة العرض الرقمي لمراكز الفن المعاصر تنقل مسعى تجريبيا أكثر من كونه تجربة حسية، نظام من اللامادية المجردة أكثر من كونه علاقة ملموسة وخيالية. نجد فيها ابتكارات تقنية عديدة، والقليل من وقوة التوصيل العاطفي. يمكن للوسائل التقنية المعبأة أن تكون حاذقة ومبتكرة، والنتيجة النهائية، المخيبة للآمال في أغلب الأحيان، تترك المرء في حيرة. الخيال التقني: لماذا؟ لأي هدف؟ إذا كان لهذا التقدير قيمته بالنسبة لعدة فنون معاصرة، فإنه لا ينطبق -على هذا النحو- على السينما. هنا الإبداع التقني لا يؤثر في ذاته: فهو يظهر في خدمة سرد وانفعالات المتفرج. وبعيدا عن توليد تجربة مجردة، ساهم الرقمي في السينما (عبر المؤثرات الخاصة) في إثراء التجربة الإدراكية والانفعالية للجمهور.

هوس سينمائي: لكل فيلمه

بيد أن مسألة الإبداع الشخصي، من خلال الشاشة، اتخذت بعدا غير مسبوق، لم تغب أهميته عن الجهات الفاعلة في عالم الفن، والثقافة، والإعلام،

---

(١) Edmond Couchot et Norbert Hillaire, L'Art numérique، سبق ذكره، ص ٢٠٦-٢٠٧ .

والدعاية[1]، الذين يشهدون صعود مبدعين يتمتعون، من الآن، بوسائل جديدة ليس للخلق فحسب وإنما للتعارف أيضا. فالجيل الذي يتراوح عمره بين ١٥-٣٠ عاما، المخلص للأداة الرقمية والكاميرا، يجد فيهما وسائل للتعبير تتناول كافة الأشكال الفنية: الموسيقى، الصورة، الجرافيك، الرسوم المصورة، الفيديو والسينما طبعا. إنه يلتفت -وقد تغذى هو نفسه بثقافة الصورة، حيث تحتل السينما مكانا رئيسيا- إلى الشبكة، ويهجر الأفلام القصيرة الكلاسيكية- السينما أو الفيديو-، لصالح شبكة الكمبيوتر، بتكلفتها الأكثر تواضعا وقدرتها التي لا تقارن في الانتشار، بالإضافة إلى بعض العروض في القاعات أو المهرجانات: مائة مليون شخص يشاهدون فيديوهات يوتيوب، و٦٥٠٠٠ فيديو جديد يتم إضافته يوميا. أبدا لم يتم إنتاج وتوزيع مشاهد سينمائية[2]، وأبدا لم يتم تسجيل كل هذا الكم من الفيديو "فن وتجريب"، وأبدا لم يكن جمهوره عالميا فورا إلى هذا الحد.

نشهد، على نحو متواز مع هذا الهوس السينمائي الإبداعي، سينما ذات نزعة نرجسية وولع مرضي. يشهد على ذلك الاستخدامات المتطرفة لكاميرا الشبكة التي تصور وتنشر على الهواء، ٢٤ ساعة على ٢٤ ساعة، خصوصيات بعض الأفراد. عرض مفرط لحياة المرء في أدق تفاصيلها، "تسامي" اليومي في مشهد رائع: فشاشة *خط الإنترنت* تسمح بالمشاعر الاستعرائية والنرجسية الفائقة بالظهور على نطاق لم يكن معروفا حتى الآن. لكنها، على نحو خاص، نوع من

---

(١) في فبراير ٢٠٠٧، نُظم أول مهرجان مكرس للإبداع على الإنترنت في روما، برعاية شركاء مثل وزارة الثقافة والاتصالات، M6،TFI، مراسلون بلا حدود، TV5 Monde، Psychologie, AOL, Microsoft Expression, MySpace, 20minutes, Art & You

(٢) التليفزيون نفسه يفسح مكانا اليوم لهذه البصريات. في فرنسا هناك برنامج Les Films faits à la maison، الذي يتبع +Canal؛ في إنجلترا، تذيع قناة أربعة مجلة صناعة منزلية، المكرسة كلها لفيديوهات السينمائيين الهواة، وقناة ITV تعرض الأخبار في برنامج جريدة الشعب. كنت هناك، من خلال مشاهد صورها المتفرجون أنفسهم.

السينما- رد الفعل التي تسجل توسعا هائلا. ففي وقتنا الراهن لا يتوقف الناس عن تصوير بيئتهم؛ كل شيء، اليوم، يصبح موضوعا للسينما الرقمية، من أكثر الأشياء مأساوية إلى أكثرها تفاهة، من طائرات ١١ سبتمبر وهي تندفع في برجي التجارة العالمي إلى شنق صدام حسين، من حوادث السيارات في الضواحي المحمومة إلى الكلب الصغير الذي يلعب في المرجة. والمجال السياسي نفسه لا يفلت من الظاهرة: نرى -من الآن فصاعدا- "مقتفى الأثر"، يتتبعون مسار القادة السياسيين، يترقبون أدنى زلة، ويتعمدون أحيانا في حوادث كي ينشروا فورا في المدونة المشهد الذي تم تصويره. في الشوارع وفي وسائل المواصلات، في الحفلات، في المعارض، يصور الناس أنفسهم وكل ما يحدث دون أي قيد، وكأن الصور الملتقطة تتجاوز أهميتها التجربة المباشرة المعاشة.

لم حمى الصور هذه؟ كيف ندرك هذا الهوس السينمائي، الذي أصبحت له الأسبقية على التجربة المباشرة؟ يمكننا أن نتعرف فيه، بداهة، على مقرطة الرغبات في التعبير الفردي، رغبة في نشاط فردي نجده في ممارسات أخرى- الكتابة، المدونات، الرقص، الجوقة، كاراوكي (محاكاة أغاني مشهورة)، الفنون التشكيلية-، التي تترجم الحاجة إلى الهرب من وضع الإنسان المستهلك الوحيد. ليست الفردانية الفائقة الحداثة ذات نزعة استهلاكية فحسب: فهي تبحث عن إعادة غزو فضاءات سيادة شخصية، وتبني نفسها وهي تتوافق مع الخارج، تصور وتُخرِج العالم، نوعا ما على غرار المراسل الصحفي، المصور، السينمائي(١). أنا أصور فيلما إذن أنا موجود: فمن الآن فصاعدا ينام في كل محب للترفيه رغبة

---

(١) يحفز هذا الشغف الفرداني الجديد الجماهيري -فضلا عن ذلك- المواقع المختلفة التي تدعو مستخدمي الإنترنت إلى نشر صورهم والفيديوهات التي يخرجونها.

"فنان" وفي كل فرد "سينمائي"[١]. ثمة حدود جديدة ترسم: إنها التعبيرية عن الذات المقامة بين جمهور مثالي.

كما تبدو هذه السينما -في نفس اللحظة- كتعبير عن دفعة رغبات المتعة والمرح بالإضافة إلى رغبات الحيوية الدائمة للذات التي تميز مجتمع الاستهلاك المفرط. فالعملية التي ولدها جيل البولارويد الأول قد أصبحت معممة، بالإضافة إلى "هناء" الصورة المتحركة. ونتيجة التسجيل مرئية على الفور، ولأن الصورة الملتقطة على هذا النحو ليست الصورة المطابقة للواقع، فهي صورة تضيف دائما شيئا ما لما يُرى. هنا قوة الدفع الذاتي للظاهرة: لذة اكتشاف ما نحن بصدد رؤيته بطريقة أخرى، المفاجأة الممتعة، غير المتوقعة لصورتي الخاصة وللمشهد المحيط. مفاجأة، مفاجأة: يتغذى الهوس السينمائي لجماهير الهواة بالترقب المرح، بالرغبة في معرفة الأحاسيس الصغيرة المتجددة دائما، والخروج على نحو عابر من المتكرر بفضل صور هزلية أو ساخرة. ليس الهوس السينمائي بلا رابط مع الاستهلاك الفائق المتعي المترقب دائما لتجارب لهو جديدة للتصدي لأوقات الخمول في الحياة.

لكن، إذا كان ثمة وجود لهوس سينمائي طائش أو يخص اللهو، فهناك هوس آخر من طبيعة أخرى: أفلام الهواة الإباحية -على سبيل المثال- التي أصبحت أكثر تواترا وأسهل بفضل الكاميرا سكوب، كاميرا الويب أو المحمول. هوس سينمائي سيئ اتخذ -منذ فترة قصيرة- ملمحا منحرفا بل إجراميا. على سبيل المثال اللعبة الموضة،*الصفع السعيد*، التي اخترعها تلاميذ إنجليز، والتي تتمثل في صفع أحد المارة في الشارع وتصويره بالمحمول أو، شاشة وعنف يتخطى ذلك

(١) هذا ما يبينه مهرجان أفلام الجيب، المنظم في باريس لثالث مرة في عام ٢٠٠٧، الذي يقـدم على الشاشة الكبيرة ٢٠٠ منتج من "أفلام الجيب"، التي يتم إخراجها بالمحمول.

إلى ممارسة الجنس مع إحدى الفتيات، بل اغتصابها، وتسجيل المشهد في صور وتداوله بعدئذ[١]. بينما تبدو سينما – سلوك هنا غائبة، فهي بلا شك التي تزودها بأحد المفاتيح. لم يعد الفعل كافيا: ينبغي للكاميرا أن تصدّق على الفعل؛ فيصبح موجودا وينال الاعتراف لأنه صور في شكل سينمائي. في زمن يمكن فيه لكل فرد أن يصبح سينمائيا– موزعا لصورته عن ذاته وممثل فيلمه في آن، يتم التعبير عن الرغبة في انتخاب الذات كنجم، ليصبح المرء نوعا من النجم الأيقوني. أنا – نجم في دائرة مغلقة، نجم فريق غنائي، يقلص إلى الحد الأقصى الحلم الذي خلقته السينما، كحلم بعيد المنال ولا يمس. يقوم أحد هذه المواقع، *ستيلا فراولة*، بصياغة برنامجه: كيف تصبح نجما؟ على نحو جيد. بعيدا عن أصولها ونترات السليولوز وأفلامها القابلة للاشتعال، تظل السينما دائما هنا، وتواصل، في السراء والضراء، إشعال الأفراد، وتجسيد أكثر الرغبات جنونا.

عن سلطة الشاشة

بعد أن أصبحت شاشة – عالم، هل ستكون حفار قبور أشكال التعبير الأخرى؟ في إمبراطورية الشاشة الكلية، هل ينبغي أن نرى، مثلما يعتقد البعض، عملية مدمرةِ، الغزو الهمجي الثقافي للملك أتيلا، مؤسسة لإبادة الكتابة – الورق المئوي؟ والسؤال الذي يُطرح من الآن في قطاع الإعلام: قامت أغلب الصحف الرئيسية، الدولية، القومية والمحلية بإنشاء مواقع لها للنشر على الإنترنت، لتنشئ الخط المحتمل لتطورها في إطار الفرضية الثابتة من الآن حول تراجع، بل اختفاء، الورق. وهو ما قد تتعرض له المجلات، لاسيما العلمية والجامعية، التي يُعرض

(١) من أجل مواجهة هذه الممارسة، يحظر القانون الفرنسي، من الآن، على مستخدمي الإنترنت، أن ينشروا صورا أو أفلام فيديو تصور مشاهد عنف ضد الأشخاص.

بعضها من الآن على الإنترنت فقط، مثل المطبوعات القصيرة، التي لن تستطيع تكاليف صناعتها وتوزيعها مقاومة الاقتصاد الضخم الذي يشكله الانتقال على الإنترنت. فما يقوم على المعلومة البسيطة تسنح له فرص أولوية الإنتاج والتوزيع لأجل معين على الشبكة، ليلحق هنا بمصير المراسلة التي شهدت، تقريبا، اختفاء الخطاب لصالح البريد الإلكتروني والرسالة القصيرة، الذي دفع -على أية حال وعلى نحو متناقض- إلى العودة إلى المكتوب، حتى لو كان في شكل أقل إتقانا بوضوح من الذي كانت تمارسه الماركيز دي سيفينيي.

يبقى الكتاب. والرهان هنا جسيم: الاقتراب منه يعني الاقتراب من إحدى دعامات حضارتنا. ومن هنا الطابع المنذر باللعنة الذي تتخذه تنبؤات كاسندرا وهي ترى، في ظل سلطة الشاشة المتفاقمة، صورة قبر أحد العوالم. ولا شك أن الشاشة تمارس في الواقع سلطة جذب، لاسيما لدى الشباب، إذ تحرفهم عن الكتاب، وأغلب طلبة المدارس يستشيرون ويكيبديا بدلا من الموسوعة العالمية. التهديدات، بداهة، حقيقية للغاية: فعدة تقارير تؤكد تراجع القراءة بين الشباب، والمراهقين، والطلبة والكوادر، بالإضافة إلى تقلص عدد من نسميهم "كبار القراء"، زوال محبة يصاحبها ضياع هيبة الكتاب وانخفاض متوسط الطبعات في عدد معين من المجالات. والتوقعات التي يمكننا رسمها بعقلانية هي مع ذلك، بالتأكيد، أكثر دقة مما قد تفترضه ضمننا الأحكام المروعة. يملك الكتاب، كي يدافع عن نفسه، أوراقا رابحة لا تستطيع الشاشة منافسته فيها: راحة القراءة التي يقدمها، سهولة الاستخدام التي تخصه، متعة اللمس والنظر الخالصة التي يقدمها، كل ما جعل منه بلا شك إحدى أكثر الاختراعات كمالا. وبعيدا عن أي تقديس أعمى أو أي حنين، يمكننا الاعتقاد، بعقلانية، أن ساعة إعلان وفاة الكتاب ليست على جدول الأعمال.

لاشك أن شروط توزيعه، والبيع على الإنترنت والرقمنة تهدد بتعديل عميق في اقتصاده التجاري. فإذا كنا نميز، للتبسيط، ثلاثة محاور تأسيسية في مجال الكتاب (كتب للمتعة، كتب للمعرفة، كتب عملية)، فالقطاع العملي (موسوعات، كتالوجات، الكتيبات الإرشادية) سيكون أكثرهم تأثرا بالرقمي، وقد يتعرض للزوال لصالح الرقمي، وسيرى تعرض مستقبله لخطر بالغ على الشاشة، مما سيخل بقوة بسوق النشر العالمي.[١] أما بالنسبة للقطاعين الآخرين، ولأنه ناقل للفكر، الثقافة، المتعة والمعرفة، سيظل الكتاب محتفظا بمكانه الفريد. ومن ناحية أخرى، لن نقول إنه لن يستفيد من تطور الشاشات. فنحن نلاحظ من الآن أن فيضان الإنترنت لم يُخفض مطلقا من مجموع مبيعات قطاع النشر؛ بل إن سهولة معالجة النص طورت نموذجا من النشر السريع، يسمح لدور النشر الصغيرة بإنتاج وتوزيع الطبعة الأولى أو طبعات ثانية من كتب لم يكن من الممكن نشرها دون الكمبيوتر، وبيعها بفضل الإنترنت. والكتاب كشيء، نحتفظ به في مكتبتنا، ونحمله معنا، نتصفحه كلما شئنا، نفتحه أو نغلقه، نثني زاوية صفحته، نعلم عليه، نعيره أو نحافظ عليه للغاية، يحتفظ بكل خصوصيته، التي ليست هي خصوصية كتاب على الشاشة، الذي كينونته ستكون دائما من طبيعة أخرى.

لكن قدرة الشاشة –في الختام– تكمن في مكان آخر. يعلمنا القرن الذي غادرنا والذي يبدأ، بالفعل، أن ثمة سلطة للشاشة باعتبارها كذلك. لهذه السلطة أصل: قماش شاشة السينما (إنها اللحظة الأولى)، التي بسطها الأخوان لوميير في البدء في بدروم جران كافيه، جادة الكابوسين، في أحد أيام شهر ديسمبر من عام،١٨٩٥، ومارست على الفور أحد أشكال الاستهواء القصوى، فجذبت وفتنت مشاهدين وجدوا أنفسهم منجذبين إليها على نحو لا يُقاوم. تحدث سيلين عن الطاقة

---

(١) انظرمعالجة بينوا إيفير، " L’Avenir du livre", Le Débat; n°145, mai-aout 2007

المتوهجة عندما -في *رحلة في الليل*- يدخل الراوي في ظلام إحدى قاعات العرض السينمائي في نيويورك، حيث الأشياء" طيبة، عذبة ودافئة": "عندئذ تصعد الأحلام في الليل كي تضطرم في سراب الضوء المتحرك." قدرة الغرفة السوداء السحرية، شبه المغناطيسية، التي لا تعود إلى هذا الحد إلى ما هو مبيَّن مثلما تعود إلى الجهاز نفسه، إلى "سحر الضوء المتحرك". والسينما، التي هي فن شعبي بامتياز، تملك سلطة قوية للغاية، تمكنت من أن تجذب -بسرعة- جمهورا كان يجيء "إلى السينما" أكثر مما كان يجيء لرؤية الفيلم. فالتردد شبه الآلي على قاعات العرض، خلال الثلاثينيات، مثلما يحتفظ *إني أتذكر* لفيلليني بذكراه الحارة، ظل مرتبطا بهذه القدرة السحرية الأصلية التي لم تفقدها أبدا. هناك دائما استمتاع جوهري في واقعة "الذهاب إلى السينما" التي تجعلنا نذهب دون أن نعلم تماما أي فيلم سنراه. وعندما ندخل ونجلس في القاعة، وتنطفئ الأنوار ووحدها تصبح الشاشة مضيئة، يولد إحساس خاص للغاية، لا يخص حب السينما وإنما بالأحرى حب الشاشة، يشعر به أيضا محب السينما المتشدد، الذي يأتي لمشاهدة فيلمه الفني، تماما مثل آكل الفشار القادم بحثا عن حصته من *أفلام النجاح التجاري الساحق.*

التقط التليفزيون لصالحه (اللحظة الثانية) هذا السحر الخاص بالشاشة. فالجاذبية التي أثارها في بداياته -عندما كان الفضول ينافس السحر- قد خفت بالتأكيد، لكنها لا تزال تمارس دائما هذه المقدرة التي تجعلنا نشغّله كل يوم بطريقة شبه آلية. فنحن نكون، مع هذه الشاشة المضيئة بشكل دائم، في مجال يتعلق بالقسر، بل الإدمان. لا يهم ما نراه مادام ضوء الشاشة يتألق.

يحق لنا الاعتقاد بأننا دخلنا الآن، مع كمبيوتر الجمهور العريض، لحظة ثالثة. الفورية والتفاعلية، الاستعداد اللانهائي لكل شيء بمجرد النقر، مظاهر متعددة تولد إغراءً جديدا، قوة جديدة للشاشة مشيدة على سطح معمم: العمل واللعب

على الشاشة، الاتصال عبر الشاشة، الاستعلام من خلال الشاشة. ها هي الشاشة مبنية على هيئة قطب- منعكس، باعتبارها مرجعًا أوليًا يسمح بالوصول إلى العالم والمعلومات والصور. شاشة لا غنى عنها لكل شيء تقريبا، شاشة لا مفر منها. وفي يوم من الأيام، ربما يفقد ما هو غير متاح على الشاشة من أهميته ووجوده لجماعة كاملة من البشر: فكل شيء تقريبا سيتم البحث عنه على الشاشة وسيحيل إليها. أن نكون على الشاشة أو لا نكون.

لكن من الآن فصاعدا ستمتد سلطة الشاشة فيما وراء هذه الدوائر؛ فقد بدأت تنشأ، أيضا، علاقة فضاء – زمن جديدة على نحو جوهري. نوع من فضاء – زمن فائق كل شيء يحدث فيه على الفور، في تدفق متوتر، في فورية الزمن الحقيقي. وهذا يلمس كافة مجالات النشاط الإنساني، من الحياة الاقتصادية إلى الحياة اليومية: في كل مكان، تعمل الشاشة على تفجير حدود الزمن والفضاء. ضغط الزمن إلى أقصى حد وإلغاء قيود الفضاء، فشاشة الشبكة تنشئ زمنية فورية، تولد عدم التسامح مع البطء وضرورة كسب الوقت.فإذا كانت تحقق استقلالا شخصيا في تنظيم الوقت، فهي تضخم الشعور بالإلحاح وبالحياة في ظل وطأة الزمن. فمن ناحية تتضاعف القدرة على بناء جداول زمنية يتزايد طابعها الفردي؛ ومن ناحية أخرى يتطور شكل من العبودية لزمن السرعة الفائقة. فتحت تأثير وسائل الاتصال المحوْسَبة، تم بناء نظام زمني جديد، يتسم بحكم الآنية والفورية، وبالخليط ذي النزعة الفردية للزمنية والإحالات. لقد أكد ماكلوهين، في صيغة يذكرها التاريخ: "الرسالة، إنها الوسيط". فالشاشة التي تنتج نمطا جديدا من الزمنية وتحبذ المسارات "الموزاييك"، الخاصة بكل فرد، الأقل بساطة، تمنحه الحق في ذلك. وما سيصير عليه عصر الحداثة الفائقة لن ينفصل عن المغامرة الكبرى للشاشة. من القرن العشرين إلى القرن الواحد وعشرين، أوديسا الشاشة...

خاتمة

الرؤيا السينمائية للعالم

يحكى أنه ذات مرة السرد

يحكي الفيلم الطويل قصة جميلة عن تاريخ الفن السابع. قصة، كل شيء يفصلها -في نقاط كثيرة- عن الفن المعاصر، الذي يحمل طابع القطيعة، والتنافر، مخالفة حدوده، وموضوعاته، بل حتى تعريفه لنفسه. فما يميز فن القرن العشرين في واقع الأمر هو عملية تخريب جذرية ودائمة لأشكاله الخاصة. لقد شيد عمل الطليعيين الثوري وعمليات القطيعة المسلسلة التاريخ الحديث والمعاصر للتصوير الزيتي، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والرقص والأدب. كل فن من هذه الفنون تعرض بطريقته، عبر القرن العشرين، لإدانة منهجية من جانب أشكال التعبير التقليدية، خلال قطيعته مع المدارس والأساليب السابقة، إلى حد وضع جدته موضع المساءلة و- في نهاية المطاف- إلى حد منازعة الفن نفسه. قطيعة تضاعفت من خلال التأكيد العنيف على الاستقلال الذاتي لفن لم يعد له هدف آخر معلن سوى طاعة قوانينه بالتحرر من كل علاقة كاشفة للعالم وللتجربة المعاشة. ومن ثم، يكاد يبدو تاريخ السينما بلا صراعات أو ممزقا على نحو يثير الدهشة، بلا صدامات شرسة، ولا نفي لنفسها. دون رفض، دون سوء تفاهم، دون طلاق مع رأي الجماهير. فبينما لم تكف فنون الطليعيين عن هدم فضاء التمثيل والتوافق، إلى حد جعل من الصعب فهمها، انضوت السينما -هي باستمرار- في فضاء غواية السرد

والجماليات عبر حكايات كانت "متكلمة"، فورا، للجمهور العام رغم خروجها عن المألوف. ومن هنا يطرح السؤال لمعرفة إلام تعود هذه المصائر غير المتنافرة.

إزاء مبدأ هذا المسار "الهادئ" للسينما، يوجد -بداهة- الضغط القوي للمتطلبات التجارية. لكنه لا يستنفد السؤال. هناك عوامل أخرى تستحق التأكيد عليها.

كان تأثير المغامرة الحداثية، المحمولة برغبة الهدم والتأمل الاستدلالي والتشخيصي الميتافيزيقيين -على نحو خاص- هو تقويض أحد أكثر العناصر تأسيسا وأكثرها عالمية في الحياة الثقافية والاجتماعية: السرد. فمن قديم الزمان هيكلت نظريات نشأة الكون، والأساطير والأديان الثقافات الإنسانية بقص حكاية مقدسة، أزمنة البدايات الرائعة، أصل وخلق العالم، طريقة تعديله، إثرائه أو إفقاره. الشفهية في البدء، ثم تولى الأمر الملحمة، المسرح، الرواية، الموسيقى والتصوير الزيتي؛ بحكي أو تصوير القصص، الحكايات أو الأساطير فقدمت للإنسان سردا لأحلامه وكربه. ولهذا يبدو السرد كبعد أولي، وبالتأكيد لا يمكن إلغائه، للحياة الإنسانية- الاجتماعية بقدر ما يكون الإنسان هو الكائن الذي وجوده نفسه "حكاية" مصنوعة من ماض، حاضر ومستقبل، التي تقال في الأساطير، في الخرافات، في السرد. هذا البعد الأنتروبولوجي والأصلي، الذي لا يزال مطلوبا من الأطفال حتى الآن، أساءت الحداثة الفنية التعامل معه، بينما تولت مسئوليته السينما. وهذا على نحو بسيط وساذج، تقريبا: فقد تولت هذه الأشكال التعبيرية التي كانت تملأ في الماضي هذه الوظيفة "البدائية". فمشاهدة الفيلم، تعني معرفتنا أن ثمة قصة ستحكى لنا وننتظرها، نوعا ما في "سرور طفولي".

الأمر الذي يفسر، فيما وراء الأسباب الاقتصادية والتجارية فضلا عن ذلك، القوة والنجاح المستمرين، منذ جريفيث إلى سبيلبرج، للسينما الأمريكية. فهي

بسيطة وتتولى دون تعقيد المعايير العامة للسرد، وتقول ما يصنع الوضع والوجود الإنسانيين: الحب والكراهية، الحياة والموت، السعادة والتعاسة، السلام والحرب، الخير والشر، الضحك والدموع، الجميل والقبيح، الشباب والشيخوخة، المتعة والعذاب، الأمل واليأس. لم تكن قوتها في مجال التوزيع المادي هي التي سمحت لها -إلى هذا الحد- باحتلال مركز مهيمن، بل حقيقة نجاحها في أن تقدم لعيون وقلوب بشر كافة الدول والثقافات نماذج أصلية كبرى للحكاية "الأبدية" التي تحكى على نحو يجعل كل شخص يتعرف فيها على نفسه على الفور.

تمارس السينما عبر هذه الوسيلة إحدى وظائفها الاجتماعية الكبرى. فهي تخلق وتغذي بنصوصها حاجة البشر لمكان آخر وروابط تجمعه، وتمارس خصوصيتها الأولى، التي هي توحيد ناس مختلفة في نفس القاعة تتوجه ببصرها نحو نفس الشاشة. وإذا كانت ظروف التلقي قد تغيرت، إذا كان التليفزيون والدي في دي، والتحميل يشكلون طرقا كثيرة جديدة في مشاهدة الفيلم خارج قاعة العرض نفسها، يظل الأمر أن السينما تستمر -من خلال كل أنماط الاستهلاك هذه- في جمع المتفرجين حول نفس العرض. بهجة الاجتماعات بين الأصدقاء، المناقشات حول الفيلم الذي رأيناه والذي نناقشه اليوم التالي مع زملائنا في العمل، الدعاية الخاصة بالأفلام التي ستعرض قريبا، وأيضا مع الدي في دي: عناصر كثيرة تجعل من السينما نوعا من الموضوع المشترك الصالح للمشاركة، مكان ثقافي نأتي إليه للتواصل بنفس روح القبول والاقتناع. كاتدرائية القرن، شعائري حسبما يقولون، علبة سحرية على أية حال، تصنع الروابط الاجتماعية.

ولاشك أن السينما -على هذا الصعيد- تنجح على نحو أفضل من الفنون الأخرى. فلا يوجد أي فن آخر، تقليدي أو جديد، يملأ تماما وظيفة حكي الحكايات هذه إلى البشر، وتوليد انفعالاتهم ومناقشاتهم. ولا يوجد أي فن آخر يملك قوة

اختراق مماثلة: فمن بين كل آلات الأحلام التي اخترعتها العبقرية الإنسانية، ليست السينما أكثرها عبقرية فحسب، بل ربما الأقوى. لقد فتح رجال القرن العشرين بفضلها، مجالات الخيالي على نحو غير مسبوق تماما، من خلال جهاز يمنح وهم الحياة في الحركة نفسها. أحلامهم تم تصويرها ورؤيتها، على نحو سحري، على الشاشة. عالم كامل غير واقعي قُدِّم أمام عيونهم المبهورة، في غموض القاعة المظلمة. تتميز السينما بقوة خيالية استثنائية باعتبارها فن شامل يعمل على انصهار المكان والزمان، العين والفعل، الحركة والموسيقى. وهي موسيقى تصل إلينا بواسطة العين"، حسبما قال إليي فور[١]. فطبيعتها كفن مركب، يلتمس الصورة، القص، الموسيقى ويصهر –على نحو ما– فنونا كان فنانو الباروك يبحثون عنها، ومنحتها مقدرة لا نظير لها. وديفيد لينش يهبها هذه القدرة: "السينما وسيلة لقول ما لا يمكن لأحد قوله بالكلمات، عدا ربما شعرا. هي أسلوب في التعبير في ذاته، تركيبة من عدة فنون، أسلوب في التعبير جميل بلا حدود وعميق بلا حدود، يمكنه أن يقص كل الحكايات."[٢] شمولية مغرية حمتها بالتأكيد من شركات التدمير الحداثية. وفي هذا السياق، كل شيء يجعلنا نعتقد أن خصائص السينما نفسها و"كينونتها" هي التي قادتها إلى إثبات نفسها كفن غواية مباشر موجه إلينا.

تتخطى هذه القدرة الخيالية متعة الهرب وحدها. فقد كانت السينما، من الناحية التاريخية، عنصرا رئيسيا في تشكيل الوعي الحديث نفسه ولاسيما الأمريكي. ففي قلب بلد من المهاجرين لكل واحد منهم أصوله وتقاليده الخاصة، كانت السينما القالب الموحِّد الذي، عبر قوة صوره المتقاسَمة، كما يذكر فيلم جريفيث المؤسس، جرى فيه *ميلاد أمة*. منذ ذلك الحين، لم تكف السينما عن أن

---

(١) سبق ذكره، ص ٧٤ Elie Faure, Fonction du cinéma

(٢) حوار مع جان سيرو.

تكون الناقلة لما أصبحت عليه أمريكا، سواء بالنسبة للخيال الجمعي الخاص بالحرية الفردية- "الحلم الأمريكي"- أو بالنسبة لواقع اجتماعي يُبرز في كافة أشكاله الحديثة أسطورة الوفرة والاستهلاك: وسائل الراحة المنزلية، السيارة، المرجة الخضراء أمام المنزل الخاص. لقد جسدت هوليوود هذه *الحياة على الطريقة الأمريكية* في صور لم تخصص للأمريكيين فقط وإنما امتدت للعالم بأسره، لتجعل منها معيارا عالميا. وفي هذا الصدد، يمكننا اعتبار السينما إحدى قوى التثاقف العظمى التي صاغت حداثة القرن العشرين.

لقد تغيرت الأزمنة بالتأكيد. لكن في عالم الإعلام الفائق، وعلى نقيض ما يؤكده البعض أحيانا، لم ينته دور الفن السابع الاجتماعي بعد. فهناك الآن توجه نحو السينما لإيقاظ الوعي والضغط على المؤسسات الكبرى. فهي تساهم في دفع المنظمات الدولية نفسها التي -كما بالنسبة للمهرجان الدولي للفيلم الخاص بحقوق الإنسان- تنظّم صراحة كإجابة على عدم فاعلية مجلس الأمم المتحدة في هذا المجال[1]. وعلى نطاق أوسع، يقاس تأثيرها بتبلور الوعي الجمعي- انظر النجاح العالمي الذي ناله آل جور وهو يحذر من الاحتباس الحراري في *حقيقة مزعجة*- أو الآثار "السياسية" التي أنتجها: *أصليون*، من خلال تأثيره الفوري على معاش المحاربين القدامى، فنجحت فيما لم ينجح فيه العمل السياسي (أو غياب العمل)، طوال أكثر من نصف قرن ولم يسفر عن أي نتيجة. مظهر آخر لهذه القوة الاجتماعية: السعفة الذهبية التي نالها في مهرجان كان لعام ٢٠٠٧ كريستيان مونجيو عن فيلمه *٤ أشهر، ٣ أسابيع و يومين*، الذي أعاد إلى رومانيا فخرا مفقودا وثقة كانت البلاد تتوق إليها منذ سقوط شاوسيسكو، وخلق نشوة حقيقية بلغت أقاصي البلاد، ولعب دور أحد العناصر القوية للهوية المستعادة. فإذا كانت السينما،

(1) "A Genève, le festival du film sur les droits humains nargue l'ONU", Le Monde, samedi 10 mars 2007.

ولا تزال دائما، هي مصنع الأحلام الذي أسر وسحر البشر النهمين للحياة، من خلالها، في شيء آخر غير الواقع، فقد أصبحت أيضا ناقلا لسجال جماعي من خلال أفلام – حدث تعمل على توعية الجمهور، وتغير الأشياء، وهذا في الوقت الذي تتآكل فيه سلطة السياسيين والمثقفين. ففي مجتمع الاستهلاك الفائق، توقظ السينما الضمائر على نطاق أوسع من المواقف التي يتخذها "أساتذة الفكر".

العالم باعتباره رؤيا سينمائية

إذا كانت السينما تملأ وظيفة سردية- تعبيرية- حُلمية كبرى، فذلك ليس بعدها الوحيد. فهي تملك وظيفة أخرى لم يتم إبرازها بشكل كاف، رغم أنها حاسمة، وتفتح منظورا آخر: السينما هي ما يبني *إدراكا للعالم*. ليس فقط وفقا للدور الكلاسيكي الممنوح للفن، الذي وظيفته الجمالية هي، بالفعل، أن يجعلنا نرى –من خلال العمل- ما لا نراه من أول مرة من الواقع. لكن، وعلى نحو جذري أكثر، عندما تنتج واقعا. ما تجعلنا السينما نراه، ليس عالما آخرا فحسب، عالم الحلم واللا واقع،ولكن عالمنا نفسه وقد أصبح مزيجا من الواقع والسينما- صورة، واقع خارج- سينما تشكّل في قالب الخيالي- سينما. إنها تنتج حلما و واقع، واقع أعادت روح السينما تشكيله، لكنه ليس غير حقيقي مطلقا. فإذا كانت تسمح بالهرب، فهي تدعو أيضا إلى إعادة رسم خطوط العالم الخارجية. وهي تقدم *رؤيا للعالم*: ما نسميه *رؤيا السينما*.

تصور السينما –من هذا المنطلق- ما قاله أوسكار وايلد على نحو استفزازي، مستندا في عام ١٨٨٩ على الفنون السائدة وقتئذ، الأدب والتصوير الزيتي: " الحياة تقلد الفن، أكثر مما يقلد الفن الطبيعة بكثير."[1] يشيرأوسكار وايلد،

(1) Oscar Wilde, Le Déclin du mensonge (1889), Paris, allia, 1997, p.71.

عندما قال هذه العبارة المعكوسة، إلى "إنها نظرية لم تنتشر أبدا، لكنها خصبة للغاية وتلقي ضوءا جديدا للغاية على تاريخ الفن"، فن تم تفسيره منذ أفلاطون على ضوء منشور *المحاكاة*. وفي هذا الصدد، خلال حديث ألان روجيه، عن حق، عن "ثورة علم جمال كوبرنيكوسية"؛[١] تتناول فن المنظر الطبيعي، يؤكد في تحليله على مفهوم أساسي استخدمه شارل لالو، الذي كان يعتبره مثل مونتيني: *التحويل الفني* للطبيعة.[٢] هذه الإشكالية النظرية جوهرية وثرية على نحو استثنائي لفهم الوظيفة عبر- ثقافية أو الحضارية للفن السابع: ففكرة التحويل الفني تنطبق على نحو تام على السينما وتزيد قيمتها بالنسبة للسينما أكثر من أي أشكال الفنون الأخرى. فهي، التي كان يتم مشاهدتها منذ فترة طويلة باعتبارها مكان ما غير حقيقي، إلى حد إثارة عبارات من قبيل "هذه سينما"، من حمل الجمهور بقوة وهمها السحري نحو أكثر الأحلام غير واقعية، وها هي تشكل النظرة، التوقعات ورؤى الإنسان الحديث وأكثر أيضا، فضخمت ووسعت، وضاعفت من تلك التي تخص الإنسان الفائق الحداثة. لقد أصبحت إحدى أدوات عملية التحويل الفني الرئيسية في عالم الإنسان فائق الحداثة.

تبدأ العملية ما أن يشرع النجوم في إضاءة الشاشة بجمالهم. النجوم وممثلات الإغراء، المغنيات المشهورات، كل هذه الكوكبة التي غيرت مظهر عالم السينما في العشرينيات تنتج وتغذي ليس الأحلام فحسب، بل سلوكيات حقيقية للغاية، تتعلق بالموضة، والملابس، تصفيف الشعر، تجميل الوجه وأسلوب الحياة. رغم أنه بعيد ومنيع وكوكبي، حوّل نجم الأزمنة الحديثة السلوكيات، وطور التقاليد، وولّد المواقف. في *على آخر نفس*، يمرر بلموندو، نجم الستينيات الجديد، إبهامه على

---

(1) Alain Roger, Court Traité du paysage, Paris, Allia, 1997, p. 13.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦-١٧ . يتحدث ألان روجيه عن "تحويل فني مزدوج": " الأولى مباشرة، في الموقع؛ والثانية، غير مباشرة، في النظر، بواسطة البصر."

شفته مثلما رأى بوجارت يفعل على نحو متكرر في أفلامه. واليوم فرض *المظهر السينمائي* نفسه وانتشر اجتماعيا، في هذه الطريقة في الوقوف وفي أن يصبح المرء مرئيا للآخرين، عبر جماليات جديدة للذات: السحر، الإغراء المُعلن والمشهدي، الذي يظهر كما هو بلا تحفظ، بلا حياء زائف، وعلى نحو مفرط. وإذا كانت السيجارة قد اختفت من جراء الفروض الصحية، فالنظارة السوداء، الفِراك حتى الركبة وسترة الطيار، الوشاح العريض، البادي الحمالات، جاكت السفاري، والسيارة ٤x٤، كل مفردات الفيلم البوليسي المثير، في *إنديانا* جونز، *ماتريكس*، *الرجال بالملابس السوداء*، التي تعلن الإغراء الصريح، استعراضية، تفخيمية، مشرقة ومشهدية. وعملية إثارة الشبق نفسها، التي كانت تنتمي للأنواع السيئة، مع مُغْرية الرجال والفتاة الحسية، تصبح طريقة طبيعية للوجود، مثل التأقلم، والتحول إلى دمية السينما البلاستيكية. فعالم المظاهر يستحم حاليا في جمال ساحر شرعي تقريبا مع كل الأعمار: لقد أملت السينما قانونه. نريد أن نرى أنفسنا ويرانا الآخــرون مثــل معبــودي الشاشة الكبيرة بعض الشيء، متوهجين في كامل إطار الشاشة.

لقد تسللت هذه العملية السينمائية في كل مكان تقريبا، وأصبح عدد من الدوائر الاجتماعية يقلد عالم- السينما. وظاهرة صناعة النجم نفسها، التي ولدت على الشاشة الكبيرة، تلحق بأوساط المبدعين، والسياسة، الرياضة و*الناس*، الذين تنشر المجلات صورتهم من أجل الجماهير. لكن العملية تتخطى مشاهير النجوم إلى حد بعيد. ففي مجال الموضة والرفاهية، وفيما وراء صيحات المكياج، الملابس، الحلي، والنجوم الذين يجعلون من أنفسهم سفراء للعلامات التجارية، يحكم العقلية السينمائية قداس القطاع العظيم: لم يعد هناك أي عرض أزياء يتم دون سيناريو مسبق، تصويره وإخراج عرضه مثل الفيلم. منذ فترة قريبة، كان عرض الفساتين يتم في رصانة داخل بيوت الأزياء الكبرى: اليوم يتم تقديم عرض فائق،

استعراض يدور حول موضوع، مصاحبا بديكورات، تركيبات في الفراغ، أضواء الشمس، موسيقى عالية الدقة. والعمارة التجارية تفعل نفس الشيء: مراكز التسوق، البارات، المطاعم، أمكان الحياة العصرية تُنسَّق كديكورات أفلام. ومطاعم "تكس ميكس" و"بافالو جريل" تخرج من أفلام رعاة البقر الأمريكية. ويعلن "بلانيت هوليوود" صراحة عن مصدره. الأصوات والأضواء، حدائق الملاهي، ديزني لاند، لي ب يدي فو، يقدمون عروضا تشبه الأفلام، موضوعات لبرامج ترفيهية، ديكورات استوديوهات، ممثلين وكومبارس.

لا تقف هذه الحيوية هنا. فلاس فيجاس، وهي تخليق غير واقعي تماما، تنبثق من قلب الصحراء، وتبدو واضحة وسط الشلالات، النوافير وديكورات من الورق المقوى، صالات القمار، أضواء وكريستال، قصة مصورة يصطف فيها كل الخيال الهوليوودي، سيسل ب. ديميل وسبيلبرج، أسود بنجال وهارلي- ديفيدسون، *قراصنة الكاريبي* والمقامرون في *كازينو*. هناك مدن بأكملها تم إخراجها: سولفانج، في كاليفورنيا، تحكي عن الهجرة الدنماركية، ببيوت نمطية، وطواحين هواء، مزارع المنطقة، مخابز ومحال الحلوى الاسكاندينافية؛ ومركز براغ -المرمم- يُعاد طلائه بألوان ديكورات الأوبرا ليستقبل *أماديوس* خاصته. تقريبا في كل مكان، أصبح وسط المدينة يُعالج -على نحو متزايد- على غرار الديكور، فيُضاء على نحو منسق بالكشافات، يشكله مهندسون مدنيون- مصممو فراغ مسرحي، ويتم إخراجه دراميا وفقا لهدف سياحي تمليه رؤيا سينمائية فرضها إطار الرؤية. نزوره مثلما نشاهد أحد الأفلام. ويتم استدعاء موسيقي الشوارع لإحياء الأمكنة، فيخلقون حماما صوتيا دائما يغمر السائح فيما يُعادل الفيلم: فعندما يسمعها، يعتقد أنه فيها. لقد لحق الواقع بحلم سينمائي، مُلحن ويتردد إيقاعه على الصوت المترقب لآلات الكمان والأوكورديون. فالأضواء والموسيقي يتجاوبان في واقع حقيقي- مزيف، فيلم حقيقي- مزيف: السياحة كعالم- سينما.

فورا وعلى نحو خاص، يشعر من يهبط أمريكا كأنه في سينما، بمصراعي ديكوراتها المحببة: ضخامة الأمكنة التي تبدو كأنها خارجة من أفلام رعاة البقر أو من *أفلام الطريق*، ومدنها العمودية، بناطحات السحاب، الشوارع والضوضاء، صفارات سيارات الشرطة والدخان الذي يخرج من الشارع، الأضواء في الليل، تعطينا الانطباع بتواجدنا في كوميديا رومانتيكية أو قصة بوليسية مثيرة. فأكثر دولة صنعت السينما تجد نفسها وكأنها هي التي صنعتها.[١]

حتى الأعمال الفنية لم تعد تفلت لا من هذا السيناريو ولا من هذا العرض المتطرف. تلك المبادئ التي أطلقتها السينما وفخمتها وطورتها. فالشاشة الكبيرة، التي جعلت العين تعتاد على اللقطة المكبرة للغاية وعلى الرؤية البانورامية في السينما سكوب، ليست بالتأكيد غريبة عن ظهور الأعمال الضخمة في الفن المعاصر لما بعد الحرب. فالتعبيرية التجريدية، فن الأرض وأعمال البيئة والأعمال المركبة في الفراغ قضت على الأحجام الصغيرة وقدمت للمشاهد مغالاة المشهد العملاق. ومنح فنانو البوب اللقطة المكبرة كل قوة تأثيرها، بالتركيز على عنصر واحد، بالألوان أو بالأسود والأبيض. وتظهر أعمال معمارية- مشهدية (جيري، مبين، فوستير، سنا، ليبسكيند، هيرزوج ودي ميرون) تبدو للجمهور مثل صور عملاقة ومذهلة ومستخرجة من أحد الأفلام. وفي المتاحف، تخطط الدراسات المتحفية للزيارات، عن طيب خاطر، باعتبارها مسارات ممسرحة، وتبدو المعارض كأنها تقص حكاية تعرضها لافتات، صور، أفلام وفيديو. الإضاءة،

---

(١) إلى حد أن أكثر الحوادث مأساوية لا تفلت تماما من المرجعية السينمائية: ففي ١١ سبتمبر ٢٠٠١، فبدت الطائرات التي اندمجت في برجي مركز التجارة العالمي كأنها تخرج من أحد أفلام الكوارث الهوليوودية، الأمر الذي يجعلنا نربط بينهما فورا، مع الشعور بأن الواقع يكتب سيناريو أكثر ثراء من الخيال.

إخراج المكان، بل تعليق الأشياء: كلها عناصر سينوجرافيا حقيقية لا تنفر أحيانا من اللجوء إلى المؤثرات الخاصة. ويصل الأمر إلى حد أنه عندما يتم عرض بوسان في الضوء الطبيعي لمتحف جران باليه، دون مؤثرات، دون إخراج، دون إضاءة، ينتاب الجمهور الإحساس بأنه لا يرى شيئا ويشكو من النقص في الأداء! وبالمثل أيضا بالنسبة للإخراج في المسرح أو الأوبرا: الديكورات، الأضواء والملابس تستعير عن طيب خاطر كل شيء من جهاز السينما، بينما تقوم الساحات الدولية الكبرى -من الآن فصاعدا- بوضع الترجمة، مثلما في الأفلام الناطقة بلغتها الأصلية ومترجمة كتابة، لما يُغنى حاليا، كما ليس من النادر وجود شاشة، في عمق المسرح، لتجعلنا نرى المشهد مثل صدى للصورة.

لقد غزا *أسلوب*- سينما العالم: نراه من الآن فصاعدا دون أن نراه، وقد شكلنا نحن مغمورين في الصور التي -انطلاقا منه- زودت الشاشات بالعصب الذي تتشعب فيه الشاشات المحيطة بنا. قال البعض إن العرض يسلبنا من الحياة "الحقيقية". بلا شك، لكنه يعيدنا إليها في عصر الشاشة- الكلية، على نحو لا يقل ثراءً ولا يقل اختلافا، "متحول سينمائيا"، ومعاد تكوينه بواسطة عملية تصنيع المشهد القادم من الشاشة. وبينما يثار الحديث حول حياة ثانية افتراضية، تصبح الحياة نفسها هي من الآن حياة- سينما إلى حـــد بعيد. لقد انزلقت السينما بطريقة أو بأخرى، في الوجود الملموس للبشر، في جينات حياتنا اليومية. قال تريفو إن السينما تتفوق على الحياة. وأوسكار وايلد -على نحو ما- يقر بصحة رأيه: ففي أزمنة الحداثات الفائقة أصبحت الحياة تقلد السينما.

هذا التعميم للعملية السينمائية أدى إلى سيل من النقد يدين السيطرة على السلوكيات، إفقار الوجود، انهيار المنطق، غرابة العالم وفرمتة الثقافة. تساؤلات فلسفية- اجتماعية جوهرية عديدة، يثيرها المفكرون نقاد الحداثة الفائقة، تشهد على

حقيقة أن السينما لا تختزل في الترفيه البسيط للجماهير: لقد أصبحت عالما وأسلوب حياة. وفي هذا الصدد، لن يكون بمقدورنا التفكير في رؤيا السينما فائقة الحداثة دون تبصر على صعيد عبر سياسي، عبر اجتماعي وعبر وسائل إعلامي يتضمن الصيرورة الفردانية في علاقتها بالوجود.

أن نكون شهودا على الصعود القوي لعملية تسطيح الصور، توجه وسائل الإعلام لـــ"حياة النخبة الخاصة"، للاتجاه إلى وضع معايير للمنتجات الثقافية، كل هذا لا يثير الشك كثيرا ومبرر، وكم هي مثيرة للدهشة عمليات التشهير العديدة، والتحذير المرتبط بعملية تحويل العالم لمشهد. لكن هل من المشروع، انطلاقا من هذا الأمر، التنديد بعملية توحيد أنماط النفس وأنماط الحياة بالإضافة إلى الإفقار الجماعي للعالم الجمالي والخيالي؟ يمكننا الشك في ذلك. الحقيقة هي أن التوزيع المعمم لأسلوب- سينما يصاحبه بالأحرى اتجاه نحو الإعلاء من المتطلبات الجمالية لأكبر عدد منها. نحن لسنا في زمن تحويل المستهلك لعامل وهدم الكيانات الاستثنائية، بل في عملية التعميم الفني للأذواق وموضات الوجود. سينما- حياة، هوس سينمائي، رؤيا- سينما. لا يعني هذا انغماس كامل في عالم الصور. فإذا كانت امبراطورية الصور تتضخم، فالأمر نفسه بالنسبة لقدرة الأفراد في التفكير والتباعد إزاء العالم حسبما يمضي والثقافة حسبما تعتبر نفسها. لم يتسبب عالم الشاشة للإنسان فائق الحداثة في سيادة الاستلاب الكامل إلى هذا الحد، مثلما يتم التأكيد في أغلب الأحيان، مثلما تسبب في ظهور سلطة جديدة تمثلت في تراجع النقد، والتجرد الساخر، وإبداء الرأي والرغبات الجمالية.لقد تخطت مكاسب التفرد فيه مكاسب وداعة القطيع.

هنا فخر السينما: عندما تبحث الحياة عن أن تشبه السينما، تتطور الأهداف الجمالية والتأكيد المتصاعد للتفرد. لكن، مع هذا الرباط الجهنمي، تتماشى، في نفس

الوقت وعلى نحو متصاعد، حمى الإشباع الفردانية مع الإحباط، الأحلام مع مواكبها المتحررة من الوهم والكبت. فضوء الشاشة له جانبه المظلم: فعندما تصبح الشاشة ملجأ، تتلاشى الحياة في شرك التفويض وفي الاعتيادية السطحية لما هو مُعَدْ. لا مجال لانهيار ثقافة التفرد فـــي ظـــل سيادة البربرية الجمالية، لكن أيضا لا مجال لانتصار ما كان فاليري يسميه "قيمة الروح". لا مجال لفيلم كارثي، لكن لا مجال أيضا لـــ" نهاية سعيدة".

دليل الأفلام الوارد ذكرها في الكتاب

À bout de souffle
(Jean-Luc Godard, 1959), p. 114, 338
À l'est d'Eden
(Elia Kazan, 1955), p. 113
À la recherche du bonheur
(Gabriele Muccino, 2006), p. 207
A Very British Gangster
(Donald MacIntyre, 2007), p. 153
Adaptation (Spike Jonze, 2003), p. 140
Âge des possibles (L')
(Pascale Ferran, 1996), p. 235
A.I. Intelligence artificielle
(Steven Spielberg, 2001), p. 200
Ailes du courage (Les)
(Jean-Jacques Annaud, 1996), p. 309
Alexandre Nevski
(Sergueï M. Eisenstein, 1938), p. 176
Alien, la résurrection
(Jean-Pierre Jeunet, 1997), p. 106, 200
Alien, le huitième passager
(Ridley Scott, 1979), p. 200
Ali Zaoua, prince de la rue
(Nabil Ayouch, 2000), p. 215
Allemagne, année zéro
(Roberto Rossellini, 1948), p. 48
Amadeus
(Milos Forman, 1984), p. 340
Amant de Lady Chatterley (L')
(Marc Allégret, 1955), p. 134
Amant de Lady Chatterley (L')
(Just Jaeckin, 1981), p. 134 ; *voir également Lady Chatterley*
Amarcord
(Federico Fellini, 1974), p. 328
America, America
(Elia Kazan, 1963), p. 105, 188
American Beauty
(Sam Mendes, 1999), p. 126
American Pie
(Paul Weitz, 1999), p. 122, 211
Amistad
(Steven Spielberg, 1997), p. 188
Amours chiennes
(Alejandro González Iñárritu, 1999), p. 105, 213
Ange bleu (L')
(Josef von Sternberg, 1930), p. 88
Angel (François Ozon, 2007), p. 143
Apocalypse Now
(Francis Ford Coppola, 1979), p. 92, 177
Apocalypto
(Mel Gibson, 2006), p. 94
Appât (L')
(Bertrand Tavernier, 1994), p. 116

Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia
(Sam Peckinpah, 1974), p. 92
Armée des douze singes (L')
(Terry Gilliam, 1995), p. 138
Arthur et les Minimoys
(Luc Besson, 2006), p. 61, 255
Assassinat du duc de Guise (L')
(Charles Le Bargy et André Calmettes, 1908), p. 174
Astérix et Obélix : mission Cléopâtre
(Alain Chabat, 2002), p. 80, 278
Atalante (L')
(Jean Vigo, 1934), p. 171
Au loin s'en vont les nuages
(Aki Kaurismaki, 1996), p. 206
Au nom de la liberté
(Phillip Noyce, 2007), p. 216
Au revoir les enfants
(Louis Malle, 1987), p. 214
Au secours ! j'ai trente ans
(Marie-Anne Chazel, 2004), p. 118
Au travers des oliviers
(Abbas Kiarostami, 1994), p. 141, 170
Auberge espagnole (L')
(Cédric Klapisch, 2001), p. 116
Aurore (L')
(F.W. Murnau, 1927), p. 17
Austerlitz
(Abel Gance, 1960), p. 181
Autant en emporte le vent
(Victor Fleming, 1939), p. 77
Automne (Ra'up McGee, 2007), p. 235
Avalon (Mamoru Oshii, 2001), p. 303
Aventuriers de l'Arche perdue (Les)
(Steven Spielberg, 1981), p. 100
Avventura (L')
(Michelangelo Antonioni, 1960), p. 49
Babel
(Alejandro González Inárritu, 2006), p. 105, 107, 214
Baby Boom
(Charles Shyer, 1987), 210
Bagdad Café
(Percy Adlon, 1988), p. 13, 111, 127
Baise-moi
(Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 1999), p. 96
Bamako
(Abderramane Sissako, 2006), p. 203
Banlieue 13
(Pierre Morel, 2004), p. 136
Barton Fink
(Joel et Ethan Coen, 1991), p. 111
Basic Instinct
(Paul Verhoeven, 1992), p. 96, 209
Batman Begins
(Christopher Nolan, 2004), p. 75
Batman et Robin
(Joel Schumacher, 1997), p. 55
Belle de jour
(Luis Buñuel, 1967), p. 121
Belle Noiseuse (La)
(Jacques Rivette, 1991), p. 236
Belle toujours
(Manoel de Oliveira, 2007), p. 121
Belphégor, le fantôme du Louvre
(Jean-Paul Salomé, 2000), p. 237
Ben Hur (Fred Niblo, 1926), p. 175
Benny's video
(Michael Haneke, 1992), p. 284
Betty Fisher et autres histoires
(Claude Miller, 2001), p. 315
Billy Elliot
(Stephen Daldry, 2000), p. 125
Black Book
(Paul Verhoeven, 2006), p. 186

Blade Runner
(Ridley Scott, 1981), p. 200
Blood Diamond
(Edward Zwick, 2007), p. 203
Bobby
(Emilio Estevez, 2006), p. 107
Bonheur est dans le pré (Le)
(Étienne Chatiliez, 1995), p. 220
Bonnes Femmes (Les)
(Claude Chabrol, 1960), p. 49
Borat (Larry Charles, 2006), p. 254
Bouge pas, meurs, ressuscite
(Vitali Kanevski, 1990), p. 189
Boulevard du crépuscule
(Billy Wilder, 1950), p. 141
Bowling for Columbine
(Michael Moore, 2002), p. 153, 168
Braveheart
(Mel Gibson, 1995), p. 179
Brice de Nice
(James Huth, 2005), p. 222
Brigades du Tigre (Les)
(Jérôme Cornuau, 2006), p. 237
Broken Flowers
(Jim Jarmusch, 2005), p. 111
Bronzés (Les)
(Patrice Leconte, 1978)
Bronzés 3 (Les)
(Patrice Leconte, 2006), p. 67, 132, 221
Bubble
(Steven Soderbergh, 2006), p. 235
Bye-Bye
(Karim Dridi, 1995), p. 188

Ça tourne à Manhattan
(Tom DiCillo, 1994), p. 141
Caché
(Michael Haneke, 2004), p. 108, 297
Cage aux folles (La)
(Edouard Molinaro, 1978), p. 128
Cage aux rossignols (La)
(Jean Dréville, 1944), p. 134
Capitaine Conan
(Bertrand Tavernier, 1996), p. 184
Carnets de voyage
(Walter Salles, 2004), p. 214
Carnets intimes
(Naomi Kawase, depuis 1988), p. 171
Casablanca
(Michael Curtiz, 1942), p. 143
Casino
(Martin Scorsese, 1995), p. 340
Casino Royale
(Martin Campbell, 2006), p. 133
Casque bleu
(Gérard Jugnot, 1994), p. 221
Catwoman (Pitof, 2004), p. 106, 123
Cauchemar de Darwin (Le)
(Hubert Sauper, 2005), p. 152, 156, 159, 197
Ce qui me meut
(Cédric Klapisch, 1989), p. 171
Cellular
(David R. Ellis, 2004), p. 257
Cercle (Le) – The Ring 2
(Hideo Nakata, 2005), p. 106
Cercle des poètes disparus (Le)
(Peter Weir, 1989), p. 277
Chagrin et la Pitié (Le)
(Marcel Ophuls, 1969), p. 177
Chambre des magiciennes (La)
(Claude Miller, 1999), p. 315
Changement d'adresse
(Emmanuel Mouret, 2006), p. 235
Chanteur de jazz (Le)
(Alan Crosland, 1927), p. 304
Chantons sous la pluie
(Stanley Donen et Gene Kelly, 1952), p. 141
Chatte sur un toit brûlant (La)
(Richard Brooks, 1958), p. 113

Chevalier (Brian Helgeland, 2001), p. 179
Chevaliers du ciel (Les) (Gérard Pirès, 2005), p. 81, 123, 237
Choristes (Les) (Christophe Barratier, 2004), p. 134
Chouchou (Merzak Allouache, 2002), p. 129
Chronique des années de braise (Lakhdar Hamina, 1975), p. 186
Chute libre (Joel Schumacher, 1992), p. 211
Cinquième Élément (Le) (Luc Besson, 1997), p. 61, 152
Cinq Sens (Les) (Jeremy Podeswa, 2000), p. 220
Citadelle assiégée (La) (Philippe Calderon, 2006), p. 166
Cité de Dieu (La) (Fernando Meirelles, 2002), p. 213
Cité de la peur, une comédie familiale (La) (Alain Berbérian, 1993), p. 138
Cité des enfants perdus (La) (Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, 1995), p. 318
Citizen Kane (Orson Welles, 1941), p. 19, 138
Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1962), p. 50, 224
Cléopâtre (Joseph L. Mankiewicz, 1963), p. 178
Cocoon (Ron Howard, 1985), p. 119, 274
Cœur des hommes (Le) (Marc Esposito, 2003), p. 119
Cœurs (Alain Resnais, 2006), p. 58
Collision (Paul Haggis, 2005), p. 107, 216
Comme t'y es belle ! (Lisa Azuelos, 2006), p. 127
Consultation (La) (Hélène de Crécy, 2007), p. 121
Conversation(s) avec une femme (Hans Canosa, 2006), p. 108
Corniaud (Le) (Gérard Oury, 1964), p. 277
Cours, Lola, cours ! (Tom Tykwer, 1998), p. 83
Coûte que coûte (Claire Simon, 1995), p. 169
Crash (David Cronenberg, 1996), p. 98
Croix de bois (Les) (Raymond Bernard, 1931), p. 176
Crustacés et coquillages (Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 2005), p. 220

Da Vinci Code (Ron Howard, 2005), p. 61
Dahlia noir (Le) (Brian De Palma, 2006), p. 76, 109
Dame de Shanghai (La) (Orson Welles, 1946), p. 312
Dangereusement vôtre (John Glen,1985), p. 279
Dans la chambre de Vanda (Pedro Costa, 2001), p. 161
Dans la peau de Jacques Chirac (Karl Zéro, 2006), p. 159
Danse avec les loups (Kevin Costner, 1990), p. 81, 182, 183, 199
Débandade (La) (Claude Berri, 1999), p. 120
Déclin de l'empire américain (Le) (Denys Arcand, 1986), p. 13
De l'autre côté du périph' (Bertrand et Nils Tavernier, 1997), p. 206
Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, 1990), p. 75, 318

Dents de la mer (Les)
(Steven Spielberg, 1975), p. 64
Dernière Femme (La)
(Marco Ferreri, 1975), p. 126
Dernière Tentation du Christ (La)
(Martin Scorsese, 1988), p. 191
Dernier Tournant (Le)
(Pierre Chenal, 1939), p. 134
Dernier Trappeur (Le)
(Nicolas Vannier, 2004), p. 199
Derrière (Le)
(Valérie Lemercier, 1999), p. 125
Destricted (collect., 2007), p. 98
2001 : l'Odyssée de l'espace
(Stanley Kubrick, 1968), p. 49
Diable s'habille en Prada (Le)
(David Frankel, 2006), p. 123, 222
Dieux du stade (Les)
(Leni Riefenstahl, 1936), p. 266
Dîner de cons (Le)
(Francis Veber, 1997), p. 66
Disparus de Saint-Agil (Les)
(Christian-Jaque, 1938), p. 113
Diva (Jean-Jacques Beineix, 1981), p. 13, 65, 264
Dix Commandements (Les)
(Cecil B. DeMille, 1956), p. 178
18 Ans après (Coline Serreau, 2003), p. 132
10ᵉ Chambre, instants d'audience
(Raymond Depardon, 2004), p. 165
Dolce Vita (La)
(Federico Fellini, 1959), p. 137
Dopo mezzanotte
(Davide Ferrario, 2005), p. 140
Do the Right Thing
(Spike Lee, 1989), p. 216
Dragon rouge (Brett Ratner, 2002), p. 132
Dreamgirls (Bill Condon, 2006), p. 304
Droit de tuer ? (Le)
(Joel Schumacher, 1996), p. 216
Drôlesse (La)
(Jacques Doillon, 1979), p. 116
Duel (Steven Spielberg, 1971), p. 234

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969), p. 107, 114
Ecco fatto (Gabriele Muccino, 1997), p. 234
Ed Wood (Tim Burton, 1994), p. 139
Elektra (Rob Bowman, 2005), p. 123
Élémentaire, mon cher... Lock Holmes
(Thom Eberhardt, 1989), p. 133
Elephant (Gus Van Sant, 2003), p. 90, 117
Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974), p. 95
Empire des sens (L')
(Nagisa Oshima, 1976), p. 219
En bonne compagnie
(Paul Weitz, 2005), p. 207
En pleine tempête
(Wolfgang Petersen, 2000), p. 198
Enfants (Les)
(Christian Vincent, 2004), p. 223
Entracte (René Clair, 1924), p. 37
Equipée sauvage (L')
(Laszlo Benedek, 1954), p. 113
Erin Brockovich
(Steven Soderbergh, 2000), p. 216
Esquisses de Frank Gehry
(Sydney Pollack, 2006), p. 169
Esquive (L')
(Abdellatif Kechiche, 2003), p. 65
E.T. (Steven Spielberg, 1982), p. 200, 258
Et la vie continue
(Abbas Kiarostami, 1992), p. 140, 170
Eternal Sunshine of the Spotless Mind
(Michel Gondry, 2004), p. 306

Étoile imaginaire (L')
(Gianni Amelio, 2006), p. 203
Être et avoir
(Nicolas Philibert, 2002), p. 157
Evelyn (Bruce Beresford, 2003), p. 216
Exhibition (Jean-François Davy, 1975), p. 95

Fabuleux destin d'Amélie Poulain (Le)
(Jean-Pierre Jeunet, 2001), p. 13, 75, 184, 225
Fabulous ! The Story of Queer Cinema
(Lisa Ades et Lesli Klainberg, 2006), p. 129
Facteur (Le)
(Michael Radford, 1995), p. 277
Facteur sonne toujours deux fois (Le)
(Tay Garnett, 1946), p. 134
Facteur sonne toujours deux fois (Le)
(Bob Rafelson, 1981), p. 134
Fahrenheit 9/11
(Michael Moore, 2004), p. 152, 153, 155, 168
Fallait pas !...
(Gérard Jugnot, 1996), p. 223
Fast and Furious
(Rob Cohen, 2001), p. 82
Faute à Fidel (La)
(Julie Gavras, 2006), p. 116
Femmes au bord de la crise de nerfs
(Pedro Almodovar, 1988), p. 88
Festen (Thomas Vinterberg, 1998), p. 94
Festin de Babette (Le)
(Gabriel Axel, 1986), p. 220
Fièvre au corps (La)
(Lawrence Kasdan, 1981), p. 209
Fièvre du samedi soir (La)
(John Badham, 1977), p. 145
Fight Club (David Fincher, 1999), p. 55, 91
Fille de quinze ans (La)
(Jacques Doillon, 1989), p. 116
Final Fantasy
(Hironobu Sakaguchi, 2001), p. 79, 303
Fin du jour (La)
(Julien Duvivier, 1939), p. 113
Firewall (Richard Loncraine, 2005), p. 209, 257
Flèche brisée (La)
(Delmer Daves, 1950), p. 182
Flesh
(Paul Morrissey et Andy Warhol, 1968), p. 114
Forrest Gump
(Robert Zemeckis, 1993), p. 76, 112
Frankenstein, d'après Mary Shelley
(Kenneth Branagh, 1994), p. 143
Frère du guerrier (Le)
(Pierre Jolivet, 2001), p. 182
Frères d'exil (Yilmaz Arsian, 2006), p. 188, 193
Friends with Money
(Nicole Holofcener, 2006), p. 124
Fugitifs (Les) (Francis Veber, 1986), p. 133
Fureur de vivre (La)
(Nicholas Ray, 1955), p. 114
Furyo (Nagisa Oshima, 1982), p. 138

Gazon maudit
(Josiane Balasko, 1995), p. 124
Ginger et Fred
(Federico Fellini, 1985), p. 12
Girlfight (Karyn Kusama, 2000), p. 123
Gladiator (Ridley Scott, 1999), p. 127
Glaneurs et la glaneuse (Les)
(Agnès Varda, 1999), p. 169
Goal (Danny Cannon, 2005), p. 257

Golden Door
(Emanuele Crialese, 2006), p. 188
Goldeneye (Martin Campbell, 1995), p. 258
Goodbye Bafana
(Bille August, 2007), p. 192
Good Bye Lenin !
(Wolfgang Becker, 2002), p. 189
Gosford Park
(Robert Altman, 2001), p. 107
Goût des autres (Le)
(Agnès Jaoui, 1999), p. 119
Graine de violence
(Richard Brooks, 1955), p. 91, 113
Grand Appartement (Le)
(Pascal Thomas, 2006), p. 216
Grand Bleu (Le)
(Luc Besson, 1988), p. 76, 81, 277, 308
Grand Silence (Le)
(Philip Gröning, 2006), p. 87
Grande Bouffe (La)
(Marco Ferreri, 1973), p. 220
Grande Finale (La)
(Gerardo Olivares, 2006), p. 247
Guerre des étoiles (La)
(George Lucas, 1977), p. 81, 200 ; *voir également Star Wars*
Guerre des mondes (La)
(Steven Spielberg, 2005), p. 200
Guerre sans nom (La)
(Bertrand Tavernier, 1991), p. 186

Haine (La)
(Mathieu Kassovitz, 1995), p. 207, 308
Hammam (Ferzan Ozpetek, 1997), p. 188
Hannibal (Ridley Scott, 2000), p. 132
Hannibal Lecter, les origines du mal
(Peter Webber, 2007), p. 132
Harry Potter à l'école des sorciers
(Chris Columbus, 2001), p. 79, 122
Head-On (Fatih Akin, 2004), p. 188
Heat (Paul Morrissey, 1972), p. 114
Hedwig and the Angry Inch
(John Cameron Mitchell, 2001), p. 129
Hellphone (James Huth, 2007), p. 124
Himalaya, l'enfance d'un chef
(Éric Valli, 1999), p. 199
Hiroshima mon amour
(Alain Resnais, 1959), p. 49
Hollywood Homicide
(Ron Shelton, 2003), p. 202
Hollywoodland
(Allen Coulter, 2005) , p. 109
Homme à la caméra (L')
(Dziga Vertov, 1929), p. 163
Homme qui rétrécit (L')
(Jack Arnold, 1957), p. 138
Horde sauvage (La)
(Sam Peckinpah, 1969), p. 92
Hôtel Rwanda (Terry George, 2005), p. 189
800 kilomètres de différence
(Claire Simon, 2002), p. 162, 169
Huitième Jour (Le)
(Jaco Van Dormael, 1996), p. 112

I Robot (Alex Proyas, 2004), p. 80
Ici Najac, à vous la terre
(Jean-Henri Meunier, 2006), p. 157
If (Lindsay Anderson, 1969), p. 114
Il a suffi que maman s'en aille
(René Féret, 2007), p. 224
Il était une fois dans l'Ouest
(Sergio Leone, 1969), p. 279

Impasse (L')
(Brian De Palma, 1993), p. 221
Impitoyable (Clint Eastwood, 1992), p. 182
In my Country
(John Boorman, 2004), p. 188
Incorruptibles (Les)
(Brian De Palma, 1987), p. 93
Indiana Jones
(Steven Spielberg ; *Les Aventuriers de l'arche perdue*, 1981 ; *Le Temple maudit*, 1984 ; *La Dernière Croisade*, 1989), p. 210, 338
Indigènes
(Rachid Bouchareb, 2006), p. 187, 188, 336
Inland Empire (David Lynch, 2006), p. 108, 139, 315
Inside Job
(Nicolas Winding Refn, 2004), p. 297
Intervista (Federico Fellini, 1986), p. 137
Intolérance (David W. Griffith, 1916), p. 17, 175
Irréversible (Gaspard Noé, 2002), p. 108, 125
Itchkeri Kenti (Florent Marcie, 1996), p. 218
It's in the Water (Kelli Herd, 1998), p. 129
Ivan le Terrible
(Sergueï M. Eisenstein, 1944-1945), p. 176
Ivanhoé (Richard Thorpe, 1952), p. 178

J'aime travailler
(Francesca Comencini, 2004), p. 204
J'ai faim !!!
(Florence Quentin, 2001), p. 90, 226
J'ai horreur de l'amour
(Laurence Ferreira-Barbosa, 1997), p. 223, 226
J'attends quelqu'un
(Jérôme Bonnell, 2007), p. 225
J'embrasse pas
(André Téchiné, 1991), p. 129
Jacquou le croquant
(Laurent Boutonnat, 2006), p. 237
Je déteste les enfants des autres
(Anne Fassio, 2007), p. 226
Je n'en ferai pas un drame
(Dodine Herry, 1996), p. 226
Je pense à vous
(Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1992), p. 206
Je t'aime quand même
(Nina Companeez, 1993), p. 226
Je vais craquer
(François Leterrier, 1980), p. 226
Je veux tout (Guila Braoudé, 1999), p. 226
Je vous trouve très beau
(Isabelle Mergault, 2006), p. 223
Jeanne d'Arc
(Victor Fleming, 1948), p. 178
Jeanne d'Arc
(Luc Besson, 1999), p. 180
Jeanne et le garçon formidable
(Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 1997), p. 225
Jesus Camp
(Heidi Ewing et Rachel Grady, 2006), p. 161
Jetée (La)
(Chris Marker, 1963), p. 49, 138
Jeune Werther (Le)
(Jacques Doillon, 1992), p. 116
Jeux de guerre
(Phillip Noyce, 1992), p. 209

Jeux interdits (René Clément, 1952), p. 113
Jour d'après (Le) (Roland Emmerich, 2004), p. 198
Journal de Bridget Jones (Le) (Sharon Maguire, 2001), p. 90, 221
Joyeux Noël (Christian Carion, 2005), p. 185
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993), p. 53, 63, 65
Just a Kiss (Ken Loach, 2004), p. 188, 216

Kamchatka (Marcelo Pineyro, 2002), p. 214
Kedma (Amos Gitaï, 2002), p. 216
Kennedy et moi (Sam Karmann, 1999), p. 119, 224
Ken Park (Larry Clark et Ed Lachman, 2003), p. 96
Khamosh Pani (Sabiha Sumar, 2004), p. 193, 216
Kill Bill (Quentin Tarantino ; *Volume I*, 2003 et *Volume II*, 2004), p. 92
King Kong (Marian C. Cooper et Ernest B. Schœdsack, 1933 ; John Guillermin, 1976 ; Peter Jackson, 2005), p. 78, 277
Kirikou et la sorcière (Michel Ocelot, 1998), p. 199

La Ciénaga (Lucrecia Martel, 2001), p. 213
Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974), p. 177, 185
Lady Chatterley (Pascale Ferran, 2006), p. 61, 65, 97, 134 ; *voir également Amant de Lady Chatterley (L')*
Là-haut. Un roi au-dessus des nuages (Pierre Schoendoerffer, 2004), p. 137
Laissez-passer (Bertrand Tavernier, 2001), p. 185
Larmes du soleil (Les) (Antoine Fuqua, 2003), p. 127
Larry Flint (Milos Forman, 1996), p. 271
Latcho Drom (Tony Gatlif, 1993), p. 193
Law and Order (Quand la poudre parle) (Nathan Juran, 1953), p. 210
Leçon de piano (La) (Jane Campion, 1992), p. 75
Lettres d'Iwo Jima (Clint Eastwood, 2006), p. 212
Liaison fatale (Adrian Lyne, 1987), p. 124, 209, 210
Libero (Kim Rossi Stuart, 2006), p. 116
Life (Thomas Balmes, en préparation en 2007), p. 115
Liste de Schindler (La) (Steven Spielberg, 1993), p. 186
Little Big Man (Arthur Penn, 1970), p. 182
Little Children (Todd Field, 2006), p. 118
Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006), p. 13, 14, 107
Little Senegal (Rachid Bouchareb, 2000), p. 188
Loco 33 (Diego Arsuada, 2002), p. 203
Loi du désir (La) (Pedro Almodovar, 1986), p. 88
Loi du Seigneur (La) (William Wyler, 1956), p. 113

Loin d'elle (Sarah Polley, 2007), p. 121
Loin du Paradis (Todd Haynes, 2002), p. 134
Lord of War (Andrew Niccol, 2005), p. 203
Lost Highway (David Lynch, 1997), p. 108
Louis, enfant roi (Roger Planchon, 1992), p. 181
Lune dans le caniveau (La) (Jean-Jacques Beineix, 1983), p. 271

Ma meilleure ennemie (Chris Colombus, 1998), p. 224
Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997), p. 207
Mad Max (George Miller, 1979), p. 179, 222
Main droite du Diable (La) (Costa-Gavras, 1988), p. 189
Mais qui a tué Tano ? (Roberta Torre, 1997), p. 123
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999), p. 107
Marathon Man (John Schlesinger, 1976), p. 222
Marche de l'empereur (La) (Luc Jacquet, 2005), p. 152, 153, 166
Mariages (Valérie Guignabodet, 2004), p. 118
Marie-Antoinette (Sofia Coppola, 2006), p. 76, 179
Marius et Jeannette (Robert Guédiguian, 1996), p. 235
Mary à tout prix (Bobby et Peter Farrelly, 1998), p. 211
Mas des alouettes (Le) (Paolo et Vittorio Taviani, 2007), p. 189
Matrix (Larry et Andy Wachowski, 1999), p. 55, 201, 338
Matrix reloaded (Larry et Andy Wachowski, 2003), p. 79
Maurice (James Ivory, 1987), p. 128
Mauvais Sang (Leos Carax, 1986), p. 81
Mayrig (Henri Verneuil, 1990), p. 189
Meilleures Intentions (Les) (Bille August, 1992), p. 236
Memento (Christopher Nolan, 2000), p. 75
Mémoire d'un saccage (Fernando Solanas, 2004), p. 213
Mémoires de nos pères (Clint Eastwood, 2006), p. 187, 211
Men in Black (Barry Sonnenfeld, 1997), p. 338
Mes chers voisins (Alex de la Iglesia, 2000), p. 94
Mes meilleurs copains (Jean-Marie Poiré, 1988), p. 119
Metropolis (Fritz Lang, 1926), p. 266
Metropolis (Rintaro, 2002), p. 54
Meurs un autre jour (Lee Tamahori, 2002), p. 302
Miami Vice. Deux flics à Miami (Michael Mann, 2006), p. 237
Michou d'Auber (Thomas Gilou, 2007), p. 112
Microcosmos, le peuple de l'herbe (Claude Nuridsany et Marie Perrenou, 1996), p. 166
Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2005), p. 75, 123

Loin d'elle (Sarah Polley, 2007), p. 121
Loin du Paradis (Todd Haynes, 2002), p. 134
Lord of War (Andrew Niccol, 2005), p. 203
Lost Highway (David Lynch, 1997), p. 108
Louis, enfant roi (Roger Planchon, 1992), p. 181
Lune dans le caniveau (La) (Jean-Jacques Beineix, 1983), p. 271

Ma meilleure ennemie (Chris Colombus, 1998), p. 224
Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997), p. 207
Mad Max (George Miller, 1979), p. 179, 222
Main droite du Diable (La) (Costa-Gavras, 1988), p. 189
Mais qui a tué Tano ? (Roberta Torre, 1997), p. 123
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999), p. 107
Marathon Man (John Schlesinger, 1976), p. 222
Marche de l'empereur (La) (Luc Jacquet, 2005), p. 152, 153, 166
Mariages (Valérie Guignabodet, 2004), p. 118
Marie-Antoinette (Sofia Coppola, 2006), p. 76, 179
Marius et Jeannette (Robert Guédiguian, 1996), p. 235
Mary à tout prix (Bobby et Peter Farrelly, 1998), p. 211
Mas des alouettes (Le) (Paolo et Vittorio Taviani, 2007), p. 189
Matrix (Larry et Andy Wachowski, 1999), p. 55, 201, 338
Matrix reloaded (Larry et Andy Wachowski, 2003), p. 79
Maurice (James Ivory, 1987), p. 128
Mauvais Sang (Leos Carax, 1986), p. 81
Mayrig (Henri Verneuil, 1990), p. 189
Meilleures Intentions (Les) (Bille August, 1992), p. 236
Memento (Christopher Nolan, 2000), p. 75
Mémoire d'un saccage (Fernando Solanas, 2004), p. 213
Mémoires de nos pères (Clint Eastwood, 2006), p. 187, 211
Men in Black (Barry Sonnenfeld, 1997), p. 338
Mes chers voisins (Alex de la Iglesia, 2000), p. 94
Mes meilleurs copains (Jean-Marie Poiré, 1988), p. 119
Metropolis (Fritz Lang, 1926), p. 266
Metropolis (Rintaro, 2002), p. 54
Meurs un autre jour (Lee Tamahori, 2002), p. 302
Miami Vice. Deux flics à Miami (Michael Mann, 2006), p. 237
Michou d'Auber (Thomas Gilou, 2007), p. 112
Microcosmos, le peuple de l'herbe (Claude Nuridsany et Marie Perrenou, 1996), p. 166
Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2005), p. 75, 123

Mimi (Claire Simon, 2003), p. 169
Minority Report (Steven Spielberg, 2002), p. 199, 257, 258
Mission impossible (Brian De Palma, 1996), p. 237
Mister G (Stephen Herek, 1998), p. 223
Moi, César, 10 ans 1/2, 1 m 39 (Richard Berry, 2003), p. 116
Momie (La) (Stephen Sommers, 1999), p. 80
Mon ami Machuca (Andrés Wood, 2004), p. 214
Mon petit doigt m'a dit (Pascal Thomas, 2005), p. 143
Monde du silence (Le) (Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle, 1956), p. 153
Mondovino (Jonathan Nossiter, 2004), p. 155, 162
Monsieur Batignole (Gérard Jugnot, 2001), p. 185
Monsieur N. (Antoine de Caunes, 2003), p. 181
Monster (Patty Jenkins, 2003), p. 90, 125, 129
Monty Python, Sacré Graal (Terry Gilliam et Terry Jones, 1974), p. 179
Mort aux trousses (La) (Alfred Hitchcock, 1959), p. 277
Mort suspendue (La) (Kevin Macdonald, 2003), p. 170
Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2001), p. 87
Mourir à trente ans (Romain Goupil, 1982), p. 114
Mousquetaires de la reine (Les) (Georges Méliès, 1903), p. 174
Mulholland Drive (David Lynch, 2001), p. 108
Muriel ou le temps d'un retour (Alain Resnais, 1963), p. 139
My Beautiful Laundrette (Stephen Frears, 1985), p. 128
Mystère de la chambre jaune (Le) (Bruno Podalydès, 2003), p. 143
Mystère Silkwood (Le) (Mike Nichols, 1983), p. 197

Naissance d'une nation (David W. Griffith, 1915), p. 176, 335
Napoléon (Abel Gance, 1925-1927 et 1932), p. 176
Napoléon et moi (Paolo Virzi, 2006), p. 181
Ne dis rien (Iciar Bollain, 2003), p. 223
Neuf semaines 1/2 (Adrian Lyne, 1986), p. 209
New York 1997 (John Carpenter, 1981), p. 136
Nikita (Luc Besson, 1990), p. 81
Nos vies heureuses (Jacques Maillot, 1999), p. 224
Nous irons à Paris (Jean Boyer, 1949), p. 225
Nouveau Monde (Le) (Terrence Malick, 2005), p. 183, 198
Nouvelle Chance (Anne Fontaine, 2006), p. 121
Nuit américaine (La) (François Truffaut, 1973), p. 140
Nuit des morts-vivants (La) (George A. Romero, 1968), p. 305
Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1956), p. 177
Nuits fauves (Les) (Cyril Collard, 1992), p. 91, 128

Octobre
(Sergueï M. Eisenstein, 1927), p. 176
Oiseau d'argile (L')
(Tareque Masud, 2001), p. 217
Oiseaux (Les)
(Alfred Hitchcock, 1963), p. 277
Orange mécanique
(Stanley Kubrick, 1971), p. 92
OSS 117. Le Caire, nid d'espions
(Michel Hazanavicius, 2006), p. 143
Ossessione
(Luchino Visconti, 1942), p. 134
Où est la maison de mon ami ?
(Abbas Kiarostami, 1987), p. 140, 170
Our Family Trouble
(en préproduction en 2007), p. 61-62

Pacte des loups (Le)
(Christophe Gans, 2001), p. 180
Pain et chocolat (Franco Brusati, 1972), p. 205
Palindromes (Todd Solondz, 2004), p. 90
Papier ne peut pas envelopper la braise (Le) (Rithy Panh, 2007), p. 218
Paradise Now
(Hany Abu-Assad, 2005), p. 218
Parfum (Le)
(Tom Tykwer, 2006), p. 220
Parle avec elle
(Pedro Almodovar, 2002), p. 138
Passion du Christ (La)
(Mel Gibson, 2004), p. 191, 210
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001), p. 211
Père tranquille (Le)
(René Clément et Noël-Noël, 1946), p. 185
Péril jeune (Le)
(Cédric Klapisch, 1994), p. 116
Persepolis
(Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, 2007), p. 111
Petit Criminel (Le)
(Jacques Doillon, 1990), p. 116, 206
Petit Lieutenant (Le)
(Xavier Beauvois, 2005), p. 123
Petite Voleuse (La)
(Claude Miller, 1988), p. 116
Petits Meurtres entre amis
(Danny Boyle, 1994), p. 94
Peuple migrateur (Le)
(Jacques Perrin, 2001), p. 166
Philadelphia
(Jonathan Demme, 1993), p. 128
Pic de Dante (Le)
(Roger Donaldson, 1996), p. 198
Pierrot le fou
(Jean-Luc Godard, 1965), p. 49, 114
Pile et face (Peter Hewitt, 1998), p. 304
Pirates des Caraïbes
(Gore Verbinski ; 1, 2003 ; 2, 2006 ; 3, 2007), p. 80, 222, 340
Place Vendôme
(Nicole Garcia, 1998), p. 222
Plan 9 from Outer Space
(Ed Wood, 1959), p. 140
Pocahontas, une légende indienne
(Mike Gabriel et Eric Goldberg, 1995), p. 183
Point Break
(Kathryn Bigelow, 1991), p. 81
Pôle Express (Le)
(Robert Zemeckis, 2004), p. 53
Pomme (La)
(Samira Makhmalbaf, 1998), p. 117, 171, 215

Ponette (Jacques Doillon, 1996), p. 115
Port de l'angoisse (Le) (Howard Hawks, 1945), p. 124
Porte du Paradis (La) (Michael Cimino, 1980), p. 154
Portes de la nuit (Les) (Marcel Carné, 1946), p. 48
Poupées russes (Les) (Cédric Klapisch, 2005), p. 116
Premier Cri (Le) (Gilles de Maistre, 2007), p. 115
Première Sirène (La) (Mervyn Le Roy, 1952), p. 274
Pressentiment (Le) (Jean-Pierre Darroussin, 2006), p. 224
Prêt-à-porter (Robert Altman, 1994), p. 222
Pretty Woman (Gary Marshall, 1990), p. 129
Prix de beauté (Augusto Genina, 1930), p. 73
Procès de Jeanne d'Arc (Le) (Robert Bresson, 1962), p. 180
Projet Blair Witch (Le) (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), p. 14
Promeneur du Champ-de-Mars (Le) (Robert Guédiguian, 2004), p. 192
Prospero's Books (Peter Greenaway, 1991), p. 315
Providence (Alain Resnais, 1976), p. 49
Psycho (Gus Van Sant, 1998), p. 135
Psychose (Alfred Hitchcock, 1960), p. 135
Puccini et moi (Maria Maggenti, 2006), p. 129
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1993), p. 13, 145
Punch-Drunk Love (Paul Thomas Anderson, 2002), p. 112

Quatre Cents Coups (Les) (François Truffaut, 1959), p. 113, 116, 206, 254
4 mois, 3 semaines, 2 jours (Cristian Mungiu, 2007), p. 336

Raging Bull (Martin Scorsese, 1980), p. 90, 93
Raining Stones (Ken Loach, 1992), p. 206
Rain Man (Barry Levinson, 1988), p. 112
Raison du plus faible (La) (Lucas Belvaux, 2005), p. 206
Rambo (Ted Kotcheff, 1982), p. 127
Randonneurs (Les) (Philippe Harel, 1996), p. 221
Récréations (Claire Simon, 1992), p. 169
Regarde les hommes tomber (Jacques Audiard, 1994), p. 126
Rencontres du troisième type (Steven Spielberg, 1977), p. 22, 210, 277
Requiem for a Dream (Darren Aronofsky, 2000), p. 91
Respiro (Emanuele Crialese, 2002), p. 13
Ressources humaines (Laurent Cantet, 1999), p. 204
Restons groupés (Jean-Paul Salomé, 1998), p. 221
Retour de Martin Guerre (Le) (Daniel Vigne, 1982), p. 182
Retour vers le futur (Robert Zemeckis, 1985), p. 111
Revanche d'une blonde (La) (Robert Luketic, 2001), p. 127
Riff Raff (Ken Loach, 1990), p. 206

Rize
(David LaChapelle, 2005), p 152
Robin des Bois
(Allan Dwan, 1922), p. 176
Robocop (Paul Verhoeven, 1987), p. 200
Rock Academy
(Richard Linklater, 2004), p. 122
Rock around the Clock
(Fred F. Sears, 1956), p. 114
Rocky
(1, John Avildsen, 1976 ;
2, Sylvester Stallone, 1979 ;
3, Sylvester Stallone, 1982 ;
4, Sylvester Stallone, 1985 ;
5, John Avildsen, 1990), p. 132, 306
Rocky Balboa
(Sylvester Stallone, 2006), p. 132
Roger et moi
(Michael Moore, 1989), p. 167, 207
Roi Lion (Le)
(Roger Allers et Rob Minkoff, 1994), p. 65
Rois du désert (Les)
(David O. Russell, 1999), p. 212
Romance (Catherine Breillat, 1998), p. 96
Rome ville ouverte
(Roberto Rossellini, 1946), p. 48
Roseaux sauvages (Les)
(André Téchiné, 1994), p. 116, 128, 236
Rose pourpre du Caire (La)
(Woody Allen, 1984), p. 141
Rosetta
(Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999), p. 206
Route enchantée (La)
(Pierre Caron, 1938), p. 225
RRRrrrr !!!
(Alain Chabat, 2004), p. 278
S 21, la machine de mort khmère rouge (Rithy Panh, 2002), p. 189
Sacré Robin des Bois
(Mel Brooks, 1993), p. 143
Saison des hommes (La)
(Moufida Tlatli, 2000), p. 215
Salaam Bombay
(Mira Nair, 1987), p. 215
Salam Cinéma
(Mohsen Makhmalbaf, 1994), p. 140
Sans toit ni loi (Agnès Varda, 1985), p. 125, 205
Saraband (Ingmar Bergman, 2003), p. 57
Saw
(James Wan, 2004 ; *Saw 2* et *Saw 3*, Darren Lynn Bousman, 2005 et 2006), p. 94
Scarface
(Brian De Palma, 1983), p. 92
Scary Movie
(Keenen Ivory Wayans, 2000), p. 143
Scream
(Wes Craven, 1, 1997 ; 2, 1998), p. 122, 138, 143
Secret de Brokeback Mountain (Le)
(Ang Lee, 2005), p. 129
Seigneur des anneaux (Le)
(Peter Jackson ; 1, 2001 ; 2, 2002 ; 3, 2003), p. 53, 63, 79, 122
Seigneurs de Dogtown (Les)
(Catherine Hardwicke, 2005), p. 81
Selon Charlie
(Nicole Garcia, 2006), p. 126
Sentiers de la gloire (Les)
(Stanley Kubrick, 1957), p. 177
Sept Ans au Tibet
(Jean-Jacques Annaud, 1997), p. 193

Se souvenir des belles choses (Zabou Breitman, 2002), p. 225
Seven (David Fincher, 1995), p. 94
Sexe, mensonges et vidéo (Steven Soderbergh, 1989), p. 13, 126
Shara (Naomi Kawase, 2003), p. 162, 171
Shizo (Guka Omarova, 2004), p. 189
Shoah (Claude Lanzmann, 1985), p. 167, 177, 183, 186
Shortbus (John Cameron Mitchell, 2006), p. 96
Short Cuts (Robert Altman, 1993), p. 107
Sideways (Alexander Payne, 2004), p. 13, 107, 111, 220, 258
Silence des agneaux (Le) (Jonathan Demme, 1990), p. 94, 132
Simone (Andrew Niccol, 2001), p. 140
Sixième Sens (M. Night Shyamalan, 1999), p. 62
Sleep (Andy Warhol, 1963), p. 314
Sliver (Phillip Noyce, 1993), p. 298
Smoking/No Smoking (Alain Resnais, 1993), p. 304
Snowboarder (Olias Barco, 2003), p. 81
Solitaire (Le) (Michael Mann, 1981), p. 234
Space Cowboys (Clint Eastwood, 2000), p. 119
Speed (Jan de Bont, 1994), p. 82
Spell your Name (Sergueï Boulovski, 2006), p. 189
Spider (David Cronenberg, 2002), p. 108
Spiderman (Sam Raimi, 1, 2002 ; 2, 2004 ; 3, 2007), p. 60, 257
Star Trek Générations (David Carson, 1994), p. 257
Star Wars (George Lucas ; *La Menace fantôme*, 1999 ; *L'Attaque des clones*, 2002 ; *La Revanche des Sith*, 2005), p. 54, 55, 65, 207, 255, 268 ; *voir également Guerre des étoiles (La)*
Stupeur et tremblements (Alain Corneau, 2003), p. 138
Subway (Luc Besson, 1984), p. 308
Sueurs froides (Alfred Hitchcock, 1958), p. 138
Super Size me (Morgan Spurlock, 2006), p. 89, 159, 220
Sur la route de Madison (Clint Eastwood, 1995), p. 120
Sur mes lèvres (Jacques Audiard, 2001), p. 112
Suzanne (Viviane Candas, 2007), p. 120
Swades (Ashutosh Gowariker, 2004), p. 203
Sweet sixteen (Ken Loach, 2002), p. 117, 206
Syriana (Steven Soderbergh, 2005), p. 203

Tabac, la conspiration (Nadia Collot, 2006), p. 156
Talons aiguilles (Pedro Almodovar, 1992), p. 75
Tanguy (Étienne Chatiliez, 2001), p. 118
Taxi (1, Gérard Pirès, 1997 ; 2, 3 et 4, Gérard Krawczyk, 1999, 2002 et 2007), p. 81, 83
Témoins (Les) (André Téchiné, 2007), p. 225

Temps des Gitans (Le)
(Emir Kusturica, 1989), p. 75
Tentation de Jessica (La)
(Charles Herman-Wurmfeld, 2002), p. 129
Tenue de soirée
(Bertrand Blier, 1986), p. 255
Terminator
(James Cameron ; 1, 1984 ; 2, 1990 ; Jonathan Mostow, 3, 2003), p. 200, 201, 257
Terre promise (Amos Gitaï, 2004), p. 215
Terror from Beyond Space
(Edward L. Cahn, 1958), p. 200
Thank you for Smoking
(Jason Reitman, 2006), p. 221
The Barber : l'homme qui n'était pas là (Joel Coen, 2001), p. 145
The Birdcage (Mike Nichols, 1996), p. 128
The Constant Gardener
(Fernando Meirelles, 2005), p. 204
The Fountain
(Darren Aronovsky, 2006), p. 111
The Full Monty
(Peter Cattaneo, 1997), p. 13, 125, 278
The Good German
(Steven Soderbergh, 2006), p. 143
The Hi-Lo Country
(Stephen Frears, 1998), p. 182
The Politics of Fur
(Laura Nix, 2002), p. 129
The Queen (Stephen Frears, 2006), p. 192
The Servant (Joseph Losey, 1963), p. 49
The Tulse Luper Suitcases : 1, 2, 3
(Peter Greenaway, 2003-2005), p. 315
Thelma et Louise
(Ridley Scott, 1990), p. 107
Thirteen
(Catherine Hardwicke, 2003), p. 91
Three Fugitives
(Francis Veber, 1989), p. 134
Three Men and a Baby
(Leonard Nimoy, 1987), p. 133
Tideland (Terry Gilliam, 2006), p. 94
Time Code (Mike Figgis, 2001), p. 108
Tipping the Velvet
(Geoffrey Sax, 2002), p. 129
Titanic (James Cameron, 1997), p. 53, 60, 63, 65, 67, 78
Tootsie (Sydney Pollack, 1982), p. 129
Toto le héros
(Jaco Van Dormael, 1991), p. 112, 115
Tous les matins du monde
(Alain Corneau, 1991), p. 182
Tout ce que le Ciel permet
(Douglas Sirk, 1955), p. 135
Tout peut arriver
(Nancy Meyers, 2004), p. 120
Toute la beauté du monde
(Marc Esposito, 2006), p. 221
Toy Story (John Lasseter, 1995), p. 53
Trace (La) (Bernard Favre, 1983), p. 182
Transformers (Michael Bay, 2007), p. 269
Transporteur (Le)
(Louis Leterrier, 2002), p. 257
Trash (Paul Morrissey, 1970), p. 114
Trois Chambres de la mélancolie (Les)
(Pirjo Honkasalo, 2004), p. 193
Trois Hommes et un couffin
(Coline Serreau, 1985), p. 125, 132, 133
Trois Lumières (Les)
(Fritz Lang, 1921), p. 17

Trois Mousquetaires (Les)
(Mario Caserini, 1909), p. 175
Troisième Homme (Le)
(Carol Reed, 1949), p. 143
Truands
(Frédéric Schoendoerffer, 2007), p. 94
Tsahal (Claude Lanzmann, 1994), p. 167
Tueurs nés (Oliver Stone, 1994), p. 93
Twelve and Holding
(Michael Cuesta, 2006), p. 89
Twister (Jan de Bont, 1996), p. 198

Un chien andalou
(Luis Buñuel, 1928), p. 37
Un, deux, trois, soleil
(Bertrand Blier, 1993), p. 207
Un long dimanche de fiançailles
(Jean-Pierre Jeunet, 2004), p. 184
Un monde sans pitié
(Éric Rochant, 1989), p. 205
Un nouveau Russe
(Pavel Lounguine, 2003), p. 203
Un tramway nommé désir
(Elia Kazan, 1952), p. 113
Underground
(Emir Kusturica, 1995), p. 217
Une affaire de goût
(Bernard Rapp, 1999), p. 220
Une époque formidable
(Gérard Jugnot, 1991), p. 205
Une femme coréenne
(Im Sang-soo, 2003), p. 123
Une femme de ménage
(Claude Berri, 2002), p. 119
Une fois que tu es né...
(Marco Tullio Giordana, 2004), p. 221
Une jeunesse chinoise
(Lou Ye, 2006), p. 97
Une jeunesse comme une autre
(Dalia Hager et Vidi Bilu, 2006), p. 123
Une vérité qui dérange
(Davis Guggenheim, 2005), p. 152, 156, 168, 197, 336

Va, vis et deviens
(Radu Mihaileanu, 2005), p. 105, 188
Valseuses (Les)
(Bertrand Blier, 1973), p. 98, 114
Van Helsing
(Stephen Sommers, 2004), p. 86
Vent (Le)
(Victor Sjöström, 1928), p. 17
Vento di terra
(Vincenzo Marra, 2004), p. 206
Vénus Beauté (Institut)
(Tonie Marshall, 1998), p. 127, 222
Vertical Limit
(Martin Campbell, 2000), p. 81
Vidocq (Pitof, 2001), p. 80
Vie comme elle va (La)
(Jean-Henri Meunier, 2003), p. 157
Vie de Jésus (La)
(Bruno Dumont, 1997), p 206
Vie des autres (La)
(Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), p. 14, 190
Vie est belle (La)
(Roberto Benigni, 1998), p. 76, 111, 186
Vie est un miracle (La)
(Emir Kusturica, 2004), p. 217
Vie et rien d'autre (La)
(Bertrand Tavernier, 1989), p. 184
Vie rêvée des anges (La)
(Erick Zonca, 1998), p. 224
Vieille qui marchait dans la mer (La)
(Laurent Heynemann, 1991), p. 120

ثبت بالأفلام المذكورة

21 grammes (Alejandro González Iñárritu, 2003), p. 105

Vierge des tueurs (La) (Barbet Schroeder, 2000), p. 213

Vieux de la vieille (Les) (Gilles Grangier, 1960), p. 113

Vincent, François, Paul et les autres (Claude Sautet, 1974), p. 224

Violence des échanges en milieu tempéré (Jean-Marc Moutout, 2003), p. 204

Violon (Le) (Francisco Vargas, 2006), p. 215

Vivre sa vie (Jean-Luc Godard, 1962), p. 50, 138

Voleur de bicyclette (Le) (Vittorio De Sica, 1948), p. 278

Voleur de savonnettes (Le) (Maurizio Nichetti, 1988), p. 278

Volte/Face (John Woo, 1997), p. 84, 199

Voyage au bout de l'enfer (Michael Cimino, 1978), p. 177

Voyage au Kafiristan (Le) (Fosco et Donatello Dubini, 2001), p. 129

Voyage dans la lune (Le) (Georges Méliès, 1902), p. 174

Voyage en Arménie (Le) (Robert Guédiguian, 2006), p. 193

Wall Street (Oliver Stone, 1987), p. 202

We Feed the World (Erwin Wagenhofer, 2007), p. 197

West Side Story (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961), p. 305

When the Levees Broke (Spike Lee, 2007), p. 218

Working Girl (Mike Nichols, 1988), p. 123, 210

X-Files (Rob Bowman, 1998), p. 80, 237

Yamakasi (Ariel Zeitoun, 2000), p. 81, 83

Zéro de conduite (Jean Vigo, 1933), p. 113, 278

Zidane, un portrait du XXIe siècle (Douglas Gordon et Philippe Parreno, 2006), p. 249

المؤلفان فى سطور

جيل ليبوفيتسكي

فيلسوف- عالم اجتماعي. له مؤلفات عديدة حول تحولات العالم المعاصر الاجتماعية والثقافية؛ لاسيما في مجال الفردانية، الموضة، الرفاهية. من مؤلفاته: *السعادة المفارقة. دراسة حول مجتمع الاستهلاك الفائق*،الصادر عام ٢٠٠٦، عن دار نشر جاليمار.

جان سيرو

أستاذ جامعي. له مؤلفات عديدة في الأدب والمسرح؛ من أهمها: *بين قرنين. عشرون عاما من السينما المعاصرة* الصادر عام ٢٠٠٦، عن دار نشر لامارتينيير.

المترجمة فى سطور

راوية صادق

فنانة تشكيلية، ومترجمة عن الإنجليزية والفرنسية، وصحفية بوكالة أنباء الشرق الأوسط. من أهم ترجماتها: *العمارة والفلسفة*، حوار بين جان نوفيل وجان بودريار، *الفن المعاصر*، تأليف كاترين مييه، *ماجريت*، تأليف برنار نويل و*قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن*، تأليف سوزان برنار.

التصحيح اللغوى: **طـــارق الشـــامـــى**
الإشراف الفنى: **حســـن كـــامـــل**

إن عصرنا هو عصر تكاثر الشاشات. بدأت المغامرة منذ أكثر من قرن مع الشاشة الأصلية: شاشة السينما. منذ اللحظة التي نشهد فيها صعود الشاشة الشاملة، من التليفزيون إلى الفيديو، من الحاسب الآلي الصغير إلى الجوال، من كاميرات المراقبة إلى الشبكة العنكبوتية، نتساءل ماذا عن هذه الثقافة الجديدة الخاصة بالشاشات؟ والأطروحة التي نطورها هنا تتناول حديث البعض عن توقع موت الفن السابع. يسجل عصر الشاشة الكلية أكبر التحولات المعرفية في السينما، فلم تشهد الشاشة تحولا في السينما الفائقة فحسب – يتمحور حول ثلاثة أشكال (تجاوز، تعدد، مسافة)– بل أصبحت منتجة لعالم ومن ثمة، لرؤيا للعالم.

تصميم الغلاف: هشام نوار
صورة الغلاف: عمل فني مكون من 1003 شاشة عرض للفنان "نام جون بايك" 1988